

Psicología
Miriam Molina Fuentes
26/04/12

EL PERRO ANDALUZ:

SURREALISMO, CINE Y PSICOANÁLISIS

Introducción

He decidido claro partiendo de los elementos a los cuales me gustaría enfocar mi investigación, revisar textos de autores como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Apollinaire y Baudelaire. Así como Jacques Amount y Michel Marie. Por medio de su texto *Análisis del Film: psicoanálisis y análisis del film*. Asi también autores que hablan sobre la vida y obra de Salvador Dalí y Andre Bretón como Frank Weyers y otros más. Revisar la creación esencial del surgimiento surrealista creada por Andre Bretón (*Manifiestos del surrealismo*). Entre otros autores como Alejandro Jodorwsky con Psicomagia y otros textos. Utilizar el material audiovisual: film "El perro andaluz". Buscando la relación y fundamentos básicos para el desarrollo de los temas que busco explorar en esta investigación, mediante el conocimiento del surrealismo como expresión artística (el film en especial) buscando su relación con el psicoanálisis, por medio de temas como la mirada, la identificación, la sutura, significantes y significados, etc. así también como los fundamentos básico de la cinematografía y el cómo se pueden relacionar entre sí.

La revisión histórica del surgimiento del Psicoanálisis, relacionada con el surgimiento del surrealismo como formas de expresión de una época en la que se intentaba buscar la máxima expresión del ser humano en todos sus aspectos en base a la utilización del psicoanálisis desde dos tipos de trabajo: realizar un diagnostico de la obra del autor en relación a sí mismo, en tanto neurótico. Así mismo el Inconsciente, sueños y asociación libre de Sigmund Freud y en base a las dediciones por medio de los textos de Freud señalar él como el surrealismo habla de estos términos y como se van a unir para complementarse el surrealismo y psicoanálisis al mismo tiempo.

El surrealismo y el cine como un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento, aportando nuevas perspectivas sobre el hombre y su relación con el mundo sobre su manera de expresarse y pensarse. Ver que es lo que deposita salvador Dalí en la creación de “El perro andaluz” mediante la escritura automática del surrealismo, con la cual se pretendía aflorar pensamientos inconscientes e irracionales.

La transformación de lo aparentemente dotado de significado en absurdo y al mismo tiempo desvelar en lo absurdo un sentimiento as profundo.

“El perro andaluz” como una critica, una denuncia al orden establecido, critica a la sistematización de la conciencia colectiva, conflicto sentimental, los deseos, etc. El trabajo de Andre Bretón y Salvador Dalí (propulsores del surrealismo), aplicando por primera vez en el cine la libre asociación de motivos visuales y lingüísticos. Dalí dio mayor alcance a la técnica de asociación libre partiendo de las ideas propuestas por Sigmund Freud (con la importancia de los sueños y la asociación libre) como un reto surrealista a la fantasía del público. Dalí mediante su “método paranoicocritico” como una interpretación sistemáticamente errónea de la realidad, mediante la alucinación intenta modificar la percepción de la realidad, una concreción de las imagines inconscientes en el cine, pintura, fotografía, etc.

- La mirada y el espectáculo, una obra que refleja la relación del sujeto, con esas producción imaginaria que es el film. La identificación con la cámara” (identificación primaria o identificación del espectador con su propia mirada), proponiéndose como una especie de espejo identificación con el objeto de la mirada.

Problematización

Contexto de investigación

Mi interés por la psicología en especial con el psicoanálisis corriente que tiene una enorme influencia y relación con las artes visuales, que son de mi mayor admiración, y partiendo de mi curiosidad por la creación del arte por el ser humano, el cómo se unen y así el artista deposita en su obra o creación parte de el mismo, así mi gusto por el cine y en especial de la corriente artística que

es el surrealismo, buscare relacionar una de las principales creaciones dentro de la misma y revisar el film "El perro andaluz" una creación del artista Salvador Dalí y Andre Breton precursores de esta corriente artística.

El cine como un lenguaje y una producción intelectual que esta invadido por el deseo del sujeto que lo produce, conservando todas sus huellas, y afectando así al sujeto que lo recibe. Así también como un objeto cultural, un reflejo del fenómeno humano susceptible de un análisis desde el psicoanálisis. La mirada y el espectáculo, una obra que refleja la relación del sujeto espectador con esas producción imaginaria que es el film.
Realizar un diagnostico de la obra del autor en relación a si mismo, en tanto neurótico. La identificación con la cámara" (identificación primaria o identificación del espectador con su propia mirada), se puede proponer como una especie de espejo identificación con el objeto de la mirada.

Así el surrealismo y el cine surgen como un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento, aportando nuevas perspectivas sobre el hombre y su relación con el mundo sobre su manera de expresarse y pensarse.
Dalí mediante su "método paranoicocritico" como una interpretación sistemáticamente errónea de la realidad, mediante la alucinación intenta modificar la percepción de la realidad, una concreción de las imágenes inconscientes en el cine, pintura, fotografía, etc. Y reflejar el sueño durante el estado de vigilia.

- "la idea q subyace en la película era muy simple, las imágenes y las secuencias no debían obedecer a ninguna lógica, tan solo estaba permitido lo irracional, lo sorprendente". Salvador Dalí

- "surrealismo que proporciona en su actividad creativa la misma actividad que el shaman o curandero, proporcionan signos que ayudan a simbolizar eso que escapa a cualquier explicación racional" Alejandro Jodorowsky

- “El surrealismo como libre ejercicio del pensamiento tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida”. Andre Bretón

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

- La mirada
- Identificación
- Proyección

REVISIÓN DEL ESTADO DEL ARTE

- Jacques Amount, Michel Marie. *Análisis del Film: psicoanálisis y análisis del film*, Ed. Paidos, pp. 225-249
- Frank Weyers. *Salvador Dalí: vida y obra*, Ed. Könemann, Barcelona, 2005.
- André Bretón. *Manifiestos del surrealismo*, Ed. Labor, 5° edición, Barcelona, 1992.
- Alejandro Jodorwsky. *Psicomagia*, Ed.Grijalbo, México, 2004.
- Luis Buñuel. *Un perro andaluz: la edad de oro*, Ed. Cine club era, México
- Material audiovisual: film “El perro andaluz”
- Revisión de textos de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Apollinaire y Baudelaire.
- Nadeau, Maurice (1972). *Historia del surrealismo*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Spector, Jack J. (2003). *Arte y escrituras surrealistas (1919-1939)*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Breton, André (2007). *Diccionario de surrealismo*. traducción Miguel Torres. Madrid: Editorial Losada
- Sebbag, Georges (2003). *El surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

- ¿Qué es lo que se juega del deseo y el inconsciente de Dalí y Buñuel en la creación del film un perro andaluz, como una creación artística?

Metodología

Supuesto metodológicos / hipótesis

- Revisar como la transformación de lo aparentemente dotado de significado en irracional y al mismo tiempo desvelar en lo irracional un sentimiento más profundo que expresa el autor para catalogarlo dentro de neurosis o dentro de un encuadre patológico. Expresando en el film el funcionamiento real del pensamiento, por medio de las alucinaciones (vista dentro de un encuadre patológico) e intenta modificar la percepción de la realidad, una concreción de las imágenes inconscientes en el cine, como una forma de mantener el sueño durante el estado de vigilia y así la mirada que le da se convierte en una expresión que crea una estructura en espejos en la que se refleja el autor en la obra.

Objetivos

- Observar "El perro andaluz" como una crítica, una denuncia al orden establecido, critica a la sistematización de la conciencia colectiva, conflicto sentimental, los deseos, etc.
- Mediante la proyección del film se crea como una estructura en espejos en la que se reflejan unos a otros así como una serie de recuerdos que pueda experimentar cada individuo (figura del Ideal del Yo).
- En el film se instaura un campo ausente, supuesto por el imaginario del espectador. Y así al surgir una carencia o falta, viene la aparición de algo que proviene del "campo ausente": la sutura es lo que va a anular la "abertura" introducida por la posición de una "ausencia" parte de lo cotidiano de la vida del hombre.

Método

Pretendo realizar una investigación bibliográfica y documental, utilizando el método cualitativo.

Acercamiento al campo

Realizare una Investigación sobre bibliografía psicoanalítica, corrientes artísticas, bibliografías de los artistas que manejare, así como cinematográfica, artes visuales basándome en que existe una identificación secundaria que se da en la relación de cada individuo con la situación ficcional (afectos, simpatías y antipatía) con los personajes o situaciones, así el espectador al "reconocerse" puede suscitar una mayor o menor identificación.

La mirada a la cámara como una expresión que pretende dar cuenta de un efecto producido en la proyección del film, como una estructura en espejos en la que se reflejan unos a otros. El cómo mediante el film se logran una serie de recuerdos que pueda experimentar cada individuo (figura del Ideal del Yo).

El espectador y una sutura en la cual se halla la relación establecida entre el sujeto espectador y el enunciado fílmico, todo campo fílmico instaura un campo ausente, supuesto por el imaginario del espectador. Sutura como la articulación de dos imágenes fílmicas sucesivas a nivel de la relación campo/ campo ausente. Y así al surgir una carencia o falta, viene la aparición de algo que proviene del "campo ausente": la sutura es lo que va a anular la "abertura" introducida por la posición de una "ausencia".

Situación de investigación, muestreo, técnica.

Mi interés psicoanálisis y relación con las artes visuales, el cómo se unen y así el artista deposita en su obra o creación parte de el mismo, así mi gusto por el cine y en especial de la corriente artística que es el surrealismo, buscare relacionar una de las principales creaciones dentro de la misma y revisar el film "El perro andaluz" una creación del artista Salvador Dalí y Andre Bretón precursores de esta corriente artística.

Observar "El perro andaluz" como una crítica, una denuncia al orden establecido, critica a la sistematización de la conciencia colectiva, conflicto sentimental, los deseos, etc. Mediante la proyección del film se crea como una estructura en espejos en la que se reflejan unos a otros así como una serie de recuerdos que pueda experimentar cada individuo (figura del Ideal del Yo).

Dentro del muestreo realizare estudios de caso, revisando textos literarios, documentos y el material cinematográfico que utilizare.
Pretendo realizar una investigación bibliográfica y documental, utilizando el método cualitativo. Realizare una Investigación psicoanalítica y bibliografíca del artista que manejare así como cinematográfica, basarme también en textos literarios que me proporcionen información sobre los temas de mi interés.

CAPITULO 1

ACERCAMIENTO A LA HISTORIA DEL: SURREALISMO, FILM Y PSICOANÁLISIS

"Queda la locura, la locura que solemos recluir, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en méritos de un reducido número de actos reprobables, y que, en la ausencia de estos actos, su libertad (y la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta le induce quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de los locos dan muestra con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. La sensualidad más culta goza con ella…" (Bretón, 1992)

Al hablar de psicoanálisis relacionado con la creación de una obra de arte, implica un tema de gran controversia, ya que implica tanto al ser humano así

como todo lo que nos constituye como tales, basándonos en conceptos como los desarrollados por Freud y los cuales de cierta forma se han ido desarrollando dentro de diferentes áreas dentro de la historia de la humanidad, la psicología y hasta el análisis de un film desde diferentes perspectivas, viendo esto como algo paralelo, en tiempo y espacio como el surgimiento del psicoanálisis y el surrealismo.

Históricamente dentro de un contexto de tiempo y espacio surgen las bases de estas dos corrientes que se abordaran (psicoanálisis y surrealismo), tienen grandes fundamentos interrelacionados entre si, cada uno dándole existencia al otro y viceversa, siendo el fundamento esencial desde el cual abordare la creación del film "Un perro andaluz" de Luis Buñuel, utilizando la escritura del guion con la colaboración de Salvador Dalí.

Los términos surrealismo y surrealista proceden de Apollinaire , quien los acuñó en 1917. En el programa de mano que escribió para el musical Parade (mayo de 1917) afirma que sus autores han conseguido:

Una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que es el heraldo de un arte más amplio aún por venir. (...) Esta nueva alianza (...) ha dado lugar, en Parade a una especie de surrealismo, que considero el punto de partida para toda una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo que se está haciendo sentir hoy y que sin duda atraerá a nuestras mejores mentes. Podemos esperar que provoque cambios profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, pues es sencillamente natural, después de todo, que éstas lleven el mismo paso que el progreso científico e industrial.

La palabra surrealista aparece en el subtítulo de Las tetas de Tiresias (drama surrealista), en junio de 1917, para referirse a la reproducción creativa de un objeto, que lo transforma y enriquece. Como escribe Apollinaire en el prefacio al drama:

“Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda, que no se parece a una pierna. Del mismo modo ha creado, inconscientemente, el surrealismo... Después de todo, el escenario no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna.”

Los surrealistas señalaron como precedentes de la empresa surrealista a varios pensadores y artistas, como el pensador presocrático Heráclito, el Marqués de Sade y Charles Fourier, entre otros. En la pintura, el precedente más notable es Hieronymus Bosch "el Bosco", que en los siglos XV y XVI creó obras como "El jardín de las delicias" o "El carro de heno". El surrealismo retoma estos elementos y ofrece una formulación sistemática de los mismos.

La primera fecha histórica del movimiento es 1916, año en que André Breton, precursor, líder y gran pensador del movimiento, descubre las teorías de Sigmund Freud y Alfred Jarry, además de conocer a Jacques Vache y a Guillaume Apollinaire. Durante los siguientes años se da un confuso encuentro con el dadaísmo, movimiento artístico precedido por Tristan Tzara, en el cual se decantan las ideas de ambos movimientos. Estos, uno inclinado hacia la destrucción nihilista (dadá) y el otro a la construcción romántica (surrealismo) se sirvieron como catalizadores entre ellos durante su desarrollo.

Breton redactó la primera definición del movimiento en su Manifiesto del surrealismo (1924), texto que dio cohesión a los postulados y propósitos del

movimiento. Entre los autores que citaba como precursores del movimiento figuran Freud, Lautréamont, Edward Young, Matthew Lewis, Gérard de Nerval, Jonathan Swift, Marqués de Sade, François-René de Chateaubriand, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Mallarmé y Jarry. En el mismo año se fundó el Bureau de recherches surréalistes y la revista La Révolution Surréaliste, que sustituyó a Littérature, de cuya dirección se hizo cargo el propio Breton en 1925 y que se convirtió en el órgano de expresión común del grupo.

La producción surrealista se caracterizó por una vocación libertaria sin límites y la exaltación de los procesos oníricos, del humor corrosivo y de la pasión erótica, concebidos como armas de lucha contra la tradición cultural burguesa. Las ideas del grupo se expresaron a través de técnicas literarias, como la «escritura automática», las provocaciones pictóricas y las ruidosas tomas de posición públicas. El acercamiento operado a fines de los años veinte con los comunistas produjo las primeras querellas y cismas en el movimiento.

Siendo así el Surrealismo o Superrealismo (del fr. surrealisme, sobrerrealismo) es el movimiento artístico nacido en Francia después de la I Guerra Mundial. Lo definió André Breton en su manifiesto de 1924. (Nadeau, 1972)

En el que se señala el surrealismo como:

"sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral."

Así como la filosofía que maneja como:

"El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida”

Tiende a representar, abandonando toda preocupación estilística, la vida profunda del subconsciente, la labor del instinto que se desarrolla fuera de los límites de la razón. El arte surrealista es inmediato, irreflexivo y está despojado de toda referencia a lo real.

El surrealismo es conocido como el movimiento de lo irracional y lo inconsciente en el arte de las vanguardias. El órgano portavoz del movimiento fue la revista Litterature dirigida por un grupo de poetas (Bretón, Soupault, Aragón y Eluard) fundada en 1919. Estos poetas adoptaron la palabra surrealismo para definir un método de escritura simultánea con el que estaban experimentando:

...Surrealismo: Puro automatismo psíquico, por medio del cual se intenta expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el proceso real del pensamiento. El dictado del pensamiento, libre de cualquier control de la razón, independiente de preocupaciones morales o estéticas...

Tal fue la definición del término dada por los propios Bretón y Soupault en el primer Manifiesto Surrealista fechado en 1924. Surgió por tanto como movimiento literario en el que pintura y escultura eran concebidas como consecuencias plásticas de la poesía.

De entre ellos, Bretón, que era también psiquiatra, había estudiado las teorías de Freud sobre el inconsciente, que le llevaron a elaborar la poética surrealista

basada en el inconsciente como lugar generador continuo de imágenes que se podían sacar a la esfera del arte por medio de un ejercicio mental en el que la conciencia no intervenga y cuyo proceso de transcripción debería ser automático. Fruto de esta época es Los Campos Magnéticos que publicó en 1921.

Bretón publicó, en 1928, El surrealismo y la pintura donde definió la estética surrealista; para Bretón, el inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiviza la realidad sino que forma un todo con ella; el arte, en esa esfera, por tanto no es representación sino comunicación vital directa del individuo con el todo. Se concede también una gran importancia al sueño, donde las relaciones e imágenes inconexas se hacen más sólidas cuanto más ilógicas. Breton expone la psicología surrealista: el inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiva la realidad sino que forma un todo con ella. El arte, en esa esfera, no es representación sino comunicación vital directa del individuo con el todo. Esa conexión se expresa de forma privilegiada en las casualidades significativas (azar objetivo), en las que el deseo del individuo y el devenir ajeno a él convergen imprevisiblemente, y en el sueño, donde los elementos más dispares se revelan unidos por relaciones secretas. El surrealismo propone trasladar esas imágenes al mundo del arte por medio de una asociación mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia. De ahí que elija como método el automatismo, recogiendo en buena medida el testigo de las prácticas mediúmnicas espiritistas, aunque cambiando radicalmente su interpretación: lo que habla a través del médium no son los espíritus, sino el inconsciente.

A partir de 1925 aparecen actitudes políticas y sociales dentro del surrealismo, provocadas por el estallido de la guerra de Marruecos; se producen entonces los primeros contactos con los comunistas que culminarían en 1925 con la adhesión al Partido Comunista por parte de Bretón.

Entre 1925 y 1930 aparece un nuevo periódico titulado El Surrealismo al servicio de la Revolución en cuyo primer número Aragón, Buñuel, Dalí, Elouard, Max Ernst, Yves Tanguy y Triztan Tzara, entre otros, se declaran partidarios de Bretón. Por su parte Arp y Miró, aunque no compartían la decisión política tomada por Bretón, continuaban participando con interés en la exposiciones surrealistas. Poco después se incorporaron Magritte (1930), Masson (1931), Giacometti y Brauner en 1933 y también Matta (que conoce a Bretón en 1937 por mediación de Dalí) y Lam; el movimiento se hizo internacional apareciendo grupos surrealistas en los Estados Unidos, Dinamarca, Londres, Checoslovaquia y Japón. Las disputas continuaron a través de los años, entre aquellos surrealistas que no veían por qué habían de ser comunistas y concebir el surrealismo como un movimiento puramente artístico y los más adeptos a Bretón.

En 1929 Bretón publica el Segundo Manifiesto Surrealista en el que condenó entre otros intelectuales a los artistas Masson y Picabia; en 1936 expulsó a Dalí por sus tendencias fascistas y a Paul Elouard. En 1938 Bretón firma en México junto con León Trotski y Diego Rivera el Manifiesto por una Arte Revolucionario Independiente.

El surrealismo tomó del dadaísmo algunas técnicas de fotografía y cinematografía así como la fabricación de objetos. Extendieron el principio del collage al ensamblaje de objetos incongruentes como en los poemas visibles

de Max Ernst. Este último inventó el frottage (dibujos compuestos por el roce de superficies rugosas contra el papel o el lienzo) y lo aplicó en grandes obras como Historia Natural pintado en París en 1926.

Otra de las nuevas actividades creadas por el surrealismo fue la llamada cadáver exquisito, en la cual varios artistas dibujaban las distintas partes de una figura sin ver lo que el anterior había hecho pasándose el papel doblado. Las criaturas resultantes pudieron servir de inspiración a Miró.

Masson adoptó enseguida las técnicas del automatismo, hacia 1923-1924, poco después de conocer a Bretón. Hacia 1929 las abandonó para volver a un estilo cubista. Por su parte Dalí utilizaba más la fijación de imágenes tomadas de los sueños, según Bretón, "...abusando de ellas y poniendo en peligro la credibilidad del surrealismo..."; inventó lo que él mismo llamó método paranoico-crítico, una mezcla entre la técnica de observación de Leonardo da Vinci por medio de la cual observando una pared se podía ver como surgían formas y técnicas de frottage; fruto de esta técnica son las obras en las que se ven dos imágenes en un sola configuración. Oscar Domínguez inventó la decalcomanía (aplicar gouache negro sobre un papel el cual se coloca encima de otra hoja sobre la que se ejerce una ligera presión, luego se despegan antes de que se sequen).

Miró fue para Bretón el más surrealista de todos, por su automatismo psíquico puro. Su surrealismo se desenvuelve entre las primeras obras donde explora sus sueños y fantasías infantiles (El Campo labrado), las obras donde el automatismo es predominante (Nacimiento del mundo) y las obras en que desarrolla su lenguaje de signos y formas biomorfas (Personaje lanzando una piedra). Arp combina las técnicas de automatismo y las oníricas en la misma

obra desarrollando una iconografía de formas orgánicas que se ha dado en llamar escultura biomórfica, en la que se trata de representar lo orgánico como principio formativo de la realidad.

Magritte (algunos de sus cuadros se encuentran en la tabla al fondo de esta página) dotó al surrealismo de una carga conceptual basada en el juego de imágenes ambiguas y su significado denotado a través de palabras poniendo en cuestión la relación entre un objeto pintado y el real. Delvaux carga a sus obras de un espeso erotismo basado en su carácter de extrañamiento en los espacios de De Chirico.

El surrealismo penetró la actividad de muchos artistas europeos y americanos en distintas épocas. Pablo Picasso se alió con el movimiento surrealista en 1925; Bretón declaraba este acercamiento de Picasso calificándolo de "...surrealista dentro del cubismo..."

Se consideran surrealistas las obras del período Dinard (1928-1930), en que Picasso combina lo monstruoso y lo sublime en la composición de figuras medio máquinas medio monstruos de aspecto gigantesco y a veces terrorífico. Esta monumentalidad surrealista de Picasso puede ponerse en paralelo con la de Henry Moore.

En 1938 tuvo lugar en París la Exposición Internacional del Surrealismo que marcó el apogeo de este movimiento antes de la guerra. Participaron entre otros, Marcel Duchamp, Arp, Dalí, Ernst, Masson,Man Ray, Dominguez y Meret Oppenheim. La exposición ofreció al público sobre todo una excelente muestra de lo que el surrealismo había producido en la fabricación de objetos.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, los surrealistas se dispersan, algunos de ellos (Bretón, Ernst, Masson) abandonan París y se trasladan a los

Estados Unidos donde siembran el germen para los futuros movimientos americanos de posguerra (expresionismo abstracto y Arte Pop).

La segunda guerra mundial paralizó toda actividad en Europa. Ello motivó que Bretón, como muchos otros artistas, marchase a los EE. UU.. Allí surgió una asociación de pintores surrealistas alemanes y franceses que se reunió en torno a la revista VVV. Estos surrealistas emigrados a EE.UU. influyeron en el arte estadounidense, en particular en el desarrollo del expresionismo abstracto en los años 1940. Cuando Breton regresó a Europa en 1946 el movimiento estaba ya definitivamente deteriorado.

Entre los artistas plásticos se manifiesta una dualidad en la interpretación del surrealismo: los surrealistas abstractos, que se decantan por la aplicación del automatismo puro, como André Masson o Joan Miró, e inventan universos figurativos propios; y los surrealistas figurativos, interesados por la vía onírica, entre ellos René Magritte, Paul Delvaux, o Salvador Dalí, que se sirven de un realismo minucioso y de medios técnicos tradicionales, pero que se apartan de la pintura tradicional por la inusitada asociación de objetos y las monstruosas deformaciones, así como por la atmósfera onírica y delirante que se desprende de sus obras. Max Ernst es uno de los pocos surrealistas que se mueve entre las dos vías. La obra de Ernst ha influido particularmente en un epígono tardío del surrealismo en Alemania que esStefan von Reiswitz.

En la vertiente cinematográfica, el surrealismo dio lugar a varios intentos enmarcados en el cine de las vanguardias históricas, como La coquille et le clergyman (1926) 'La concha y el clérigo', de Germaine Dulac o L'étoile de mer (1928) 'La estrella de mar', de Man Ray y Robert Desnos, un cortometraje dadaísta. Luis Buñuel, en colaboración con Dalí, realizó las obras más

revolucionarias: Un perro andaluz (Un chien andalou, 1928) y La edad de oro (L'âge d'or, 1930). Alfred Hitchcock y Salvador Dalí colaboraron cuando el primero encargó al artista catalán parte de la escenografía de Recuerda (Spellbound). Cineastas contemporáneos, como David Lynch, Jean-Pierre Jeunet, Julio Médem, o Carlos Atanes, entre otros, muestran la influencia del surrealismo.

Allí es definido como "automatismo psíquico puro" que intenta expresar "el funcionamiento real del pensamiento". La importancia del mundo del inconsciente y el poder revelador y transformador de los sueños conectan al surrealismo con los principios del psicoanálisis. En una primera etapa, el movimiento buscó conciliar psicoanálisis y marxismo, y se propuso romper con todo convencionalismo mental y artístico.

La inspiración básica de Breton procedía de las teorías de Sigmund Freud. El descubrimiento freudiano de los procesos insconcientes que comandan la vida anímica inicia a fines del siglo XIX un nuevo paradigma que rompe con la cosmovisión en boga en esta época del hombre como dueño de la razón. Para Freud existen en nuestra experiencia cotidiana ciertos actos aparentemente inintencionados cuyo origen resulta desconocido para la conciencia. De esto se desprende que los contenidos de conciencia o las conductas observadas resultan insuficientes a la hora de aclarar el comportamiento humano en toda su extensión. No es por azar que la idea de un sujeto que no es amo, al menos totalmente, de sus accciones y pensamientos fue resistida por muchos sectores en una época en la cual el valor de la razón era preponderante. Tanto las ideas freudianas sobre lo inconsciente como depositario del conocimiento más profundo del ser humano, como la posibilidad de acceder a él a través de

técnicas como la asociación libre o la interpretación de los sueños, constituirán la base teórica del movimiento surrealista.

Las obras más importantes de Freud como "La interpretación de los sueños" y "Psicopatología de la vida cotidiana" comienzan a publicarse en Francia recién a partir de los años 20, sin embargo Breton ya había tenido ocasión de experimentar ambas técnicas derivadas de las investigaciones freudianas cuando trabajaba de auxiliar en un hospital, durante la Primera Guerra Mundial. Breton visitó a Sigmund Freud en 1921 quien, al parecer no se mostró impresionado por la obra de los artistas surrealistas, con excepción de la pintura de Salvador Dalí, que lo visitó en Londres durante la Segunda Guerra Mundial.

Desde cualquier punto de vista, el surrealismo siempre intentó ser una revolución, que apelando al poder de lo inconsciente, se valió de la irracionalidad, de la vida onírica e incluso de la locura para entrever qué pueden deparar los territorios inexplorados del espíritu humano. De hecho, la palabra “surrealista”, tomada de la obra de Guillaume Apollinaire “Las tetas de Tiresias” – subtitulada como un drama surrealista en 1917-, significa por encima del realismo.

Un movimiento teórico como que ha empezado a esbozarse desde aproximadamente 1965 partiendo del estructuralismo ha influido directamente en el análisis cinematográfico, sugiriendo que se estudiara el film, de una manera real no solo metafórica, es decir como un lenguaje.

Así como dentro de estos estudios literarios y artísticos se han dado debates y criticas, en comparación con los textos de naturaleza tradicional, hablando sobre le texto como únicamente un texto, puede y debe relacionarse con la

intención de su autor, sin la existencia de una separación entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación.

Verdadera exploración de la lengua, el surrealismo predicaba una poesía revolucionaria apartada de toda norma y todo control de la razón. El acto poético se vivía como una posición social, política y filosófica, y constituía una de las tres ramas de trinidad surrealista "libertad, amor, poesía". La poesía expresaba una nueva moral del amor, que encontraba su equilibrio entre la potencia del deseo y el amor electivo en El libertinaje de Louis Aragon (1924), en la Libertad o el amor de Robert Desnos (1927) o en El amor loco de André Breton (1937); era reflejo también de la libertad en la aceptación y utilización del azar, así como en la fascinación por la locura (Nadja, André Breton, 1928).

El surrealismo en las artes plásticas prolongó una tradición ilustrada donde el sueño, la fantasía, el simbolismo, la alegoría y el mito asumen un papel primordial. El onirismo, el choque visual producido por la yuxtaposición de imágenes u objetos incongruentes, pero siempre arreglados en una producción significante, son uno de los fundamentos poéticos del movimiento surrealista.

"La obra plástica - escribió Bretón - para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre la cual hoy todos los espíritus se ponen de acuerdo, se referirá pues a un modelo puramente interior o no será.»

La vía onírica del surrealismo está representada por artistas como René Magritte y Salvador Dalí, entre los más significativos. Magritte se distingue por asociar elementos dispares en sus obras, adoptando una metodología similar a la de la terapia del psicoanálisis. Salvador Dalí, quien se incorporó al movimiento en 1930, prefirió en cambio representar algunas de sus escenas oníricas mediante el sistema de la doble figuración. En otras pinturas desarrolla

determinados temas, vinculados a sus particulares obsesiones a través de asociaciones delirantes, como las que pueden darse en la paranoia.

La principal aportación de Dalí al surrealismo fue la elaboración del método paranoico-crítico (Weyers., 2005) , destinado a la interpretación de la obra de arte. Es célebre su escrito El mito trágico del Ángelus de Millet en el que, a través de asociaciones delirantes, interpreta la obra del artista francés del año pasado. La aportación de Dalí al surrealismo no se circunscribió meramente a la pintura y a la teoría, sino que abarcó otros ámbitos. Así, son muy conocidos sus objetos de funcionamiento simbólico y sus aportaciones al cine, junto a Luis Buñuel. El 6 de junio de 1929, en el estudio de Ursuline, se presenta "Un perro andaluz", ante la flor y nata de la sociedad parisina que supo percibir de inmediato su importancia. Es la primera vez en la historia del cine que las imágenes llevan sus deseos hasta el mismo límite. En sólo diecisiete minutos "Un perro andaluz" muestra que todo es posible: que un ojo sea cortado por una navaja, que que hormigas salgan de la palma de una mano, hasta incluso ver un par de burros en estado de putrefacción arriba de un piano de cola.

Si bien tomó elementos del cubismo y el dadaísmo, el movimiento surrealista buscó la innovación recurriendo a nuevos materiales y, muy especialmente, a técnicas nunca antes empleadas. La técnica más conocida y practicada dentro del grupo fue la del cadáver exquisitoque, de manera análoga al automatismo, intentaba reducir al mínimo la intervención posible de la voluntad conciente del autor. El cadáver exquisito (cadavre exquis, en francés) fue una técnica usada por los surrealistas en 1925 y consistía en una creación colectiva que se va continuando sin que los autores conozcan la obra del autor anterior. Los

surrealistas escribían o dibujaban en un papel, lo doblaban - de manera que quedase oculto lo escrito - para que el siguiente autor continuara la obra. Al desplegar la hoja se obtenía un montaje de imágenes inconexas que formaban una nueva imagen.

La idea procedia del poeta Isidore Ducasse , autodenominado Conde de Lautréamont quien en sus "Cantos de Maldoror" (siglo XIX) había definido la belleza como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas. Venerados por los surrealistas, sus Cantos de Maldoror convierten a Ducasse en una figura de culto de la vanguardia parisina que considera su obra como una fuerza liberadora de la imaginación. Con su escepticismo radical, Lautréamont se rebela contra el Dios del Antiguo Testamento y se destaca por su extraordinaria inventiva y por la originalidad de su estilo, así como por su horror ante la falta de humanidad del hombre para sus semejantes.

Siendo que toda producción intelectual esta investida de deseo del sujeto que lo produce, conservando todas sus huellas y afectando así al sujeto que lo recibe.

El intentar explicar una producción artística determinada mediante una determinada configuración psicológica (neurótica), es decir leer la obra de un autor en su relación con lo que se podría llamar un diagnostico sobre ese mismo autor en tanto neurótico. La sublimación de una neurosis por medio de su creación, lo cual, partiendo de ahí, podría leerse como un síntoma.

Viendo diferentes tipos de lecturas psicoanalíticas de films, como en las cuales se trata de caracterizar a un personaje, partiendo de la creación artística de determinado autor, como representante de tal o cual neurosis, siendo así un

asunto como de diagnostico, sin ver un sujeto “real”, del cual se podrían descubrir hechos auténticos, se basa mas en la construcción mas o menos estricta y coherente determinada por las necesidades del relato, texto o creación artística y de sus funciones.

El cine surrealista el cual engloba, proveniente de la poesía y de las artes plásticas, el cine surrealista mantiene muchos de sus grandes motivos: creación al margen de todo principio estético y moral, la fantasía onírica, el humor desaprensivo y cruel, el erotismo lírico, la deliberada confusión de tiempos y espacios diferentes. Sus realizadores lo utilizan para escandalizar y exterminar una sociedad burguesa mezquina y sórdida. Le otorgan a las imágenes un valor en sí mismas, recurriendo a los fundidos, acelerados, cámara lenta, uniones arbitrarias entre planos cinematográficos y secuencias.

Los precedentes del cine surrealista están en el más amplio movimiento del cine de vanguardia de carácter cubista y dadaísta, que comenzó a desarrollarse hacia 1925. Ejemplos de esta tendencia son Ballet mécanique, de Fernand Léger (un pintor cubista) o el filme dadaísta Entreacto (fines de 1924), de René Clair y Francis Picabia, caracterizado por la creación de metáforas visuales. Otro intento vanguardista fue La estrella de mar (1927), de Man Ray y Robert Desnos, que se limitaba a un encadenamiento de planos fundidos que constituían una serie fotográfica más que una película surrealista.

En 1928 aparece la primera película con cierto contenido surrealista, La caracola y el clérigo, de Germaine Dulac y guion de Antonin Artaud. Al año siguiente se estrena el exponente más representativo de este género cinematográfico, Un perro andaluz (1929) de Luis Buñuel, la obra maestra del cine surrealista. Buñuel continuaría su trayectoria cinematográfica on un

surrealismo más combativo en La edad de oro (1930). La sangre de un poeta (1930), de Jean Cocteau, con influencias del surrealismo no fue bien recibida por el grupo surrealista y no puede considerarse perteneciente a este movimiento.

El cine nos transporta a lugares y situaciones que existen originalmente en la imaginación del director, transmitiendo sus miedos, esperanzas y motivaciones. El estudio del cine, y del temperamento de un director en especial es trascender las imágenes, para adentrarnos en las preocupaciones existenciales de un autor.

El surrealismo no es más que una etapa en la vida de este autor, la primera etapa, y sin embargo es en ella en donde muestra todas las preocupaciones que marcarían su carrera de su autor. Como representante de esta corriente surrealista dentro del cine encontramos a Luis Buñuel, un director no convencional, porque su legado sigue siendo un hito en la manera de crear la ilusión del cine, incluso del que vemos en la actualidad.

Mostrando la relación entre el movimiento surrealista y las preocupación del cine dentro de la misma, cuyos resultados resultan inspiradores, tanto en su etapa surrealista, efímera pero de una fuerza impresionante, en la que la libertad creativa para proponer sus motivos, es de vital importancia para cualquier artista, así como comprender el alcance de la obra del andaluz.

Entre los antecedentes culturales del surrealismo se retraen hasta el expresionismo y su rompimiento con el impresionismo y cualquier tipo de arte que se dedique solamente al retrato de lo visual. Franz Werfel propondrá "el mundo comienza con los hombres", y con esta afirmación la búsqueda cambiará de ruta, hacia el interior del ser humano.

El surrealismo descansa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los problemas de la vida.

De esta manera Bretón anunciaba el nacimiento oficial del surrealismo, y sobre todo explicaba las bases sobre las que sentaba esta vanguardia.

André Bretón siendo estudiante de medicina cuando conoce a Jacques Vaché, en su misma facultad, joven nihilista obsesionado por el suicidio, que moriría de una sobredosis. Es gracias a Vaché que en 1919 conoce a Apollinaire, autor de Calligramas y después a Soupault y Louis Aragon, con quienes congenió desde un principio, colaborando los tres en la edición de la revista de Pierre Reverdy. En 1918 conoce a Paul Eluard, quien ya estaba casado con Gala, futura mujer de Dalí. Bretón fue autodidacta en lo que concierne a su conocimiento de la culturalidad a su alrededor, de manera que existieron muchos vacíos que aparentan contradicciones, así por ejemplo, cuando visitó Islas Canarias no le prestó mayor atención a Lorca, aún siendo presentado por Dalí, alegando que su obra era bastante mala y apegada a la realidad, o al escuchar durante una sesión privada una canción de Beethoven puesta como fondo sonoro de L´Age d´Or, preguntó, "¿quien a compuesto esa música?, es muy bella". Desde 1917 mantuvo correspondencia con Tzara, hasta que este se muda a París en 1920, y comienza la agitación dadá en la capital francesa, que terminará en la ruptura Tzara-Bretón, quien en la guerra de panfletos propuso el mensaje "alejaos de dadá, lanzaos a los caminos".

El surrealismo está dividido en tres etapas: la primera es llamada "periodo investigador", o intuitivo, o fase de sueños, entre 1922 y 1925; a partir de ese año comienza el período razonador o fase política, hasta 1929, año del ingreso de Dalí, que cambia la visión del grupo; de 1929 a 1930 transcurre la última etapa llamada expansión. Algunos consideran que la segunda etapa terminó en 1930 con la traición al grupo de Aragon y Sadoult en el congreso de Jartou.

La invención del cine y su llegada al público permitió a los realizadores dar rienda suelta a su imaginación en este nuevo arte, que combina la técnica y la creatividad con la imagen en movimiento. Los primeros filmes, como los de los Lumiere fueron experimentos para probar la eficacia de los novedosos aparatos que se inventaban, compitiendo todos ellos entre si, recién la llegada de Melies dará una vuelo imaginativo al cine, después de Melies el cine iniciaría una revolución que aún hoy no se detiene.

Fue el célebre cine puro o absoluto, un cine que los realizadores querían sin alma. Los objetos inanimados, filmados en todos sus detalles, con o sin pantalla, nieblas, lentillas deformantes o montaje rápido, llegaron a ser los héroes de este cine, el cual, a pesar suyo, no dejó de tener algún interés. Estos objetos, siendo observados con tal minuciosidad, adquirían vida propia y su naturaleza aceptada como inmutable se desvanecía. El cine descubría una nueva esencia en estos motivos, pero desgraciadamente estos motivos, cacerolas, trozos de madera, alfileres y otros objetos corrientes. no podían revelar más que lo que ellos eran, es decir casi nada.

A lo sumo se podían pintar manzanas de manera interesante y poner de relieve aspectos insospechables de esas frutas, pero si esto no contribuye a

desarrollar el conocimiento de nuestros puntos de vista y de nuestra vida, el resultado es irrisorio.

La fijación de los objetos por medio de tramas, bajo ángulos curiosos, el aislamiento de un pequeño detalle, habitualmente hacía desaparecer a los objetos por completo. Permanecían únicamente el ritmo y la composición del movimiento como en la pintura abstracta.

En enero de 1929, Buñuel y Dalí, en estrecha colaboración, ultimaron el guion de un film cuyo proyecto se titularía sucesivamente El marista en la ballesta, Es peligroso asomarse al interior y, por fin, Un perro andaluz. La película se comenzó a rodar el 2 de abril con un presupuesto de 25.000 pesetas aportadas por la madre de Buñuel. Se estrenó el 6 de julio en el Studio des Ursulines, un cine-club parisino, en el que alcanzó un clamoroso éxito entre la intelectualidad francesa, y permaneció en exhibición nueve meses consecutivos en el Studio 28.

A partir de la proyección de Un perro andaluz, Buñuel fue admitido de lleno en el grupo surrealista, que se reunía diariamente en el Café Cyrano para leer artículos, discutir sobre política y escribir cartas y manifiestos. Allí, Buñuel forjó amistad con Max Ernst, André Bretón, Paul Éluard, Tristan Tzara, Yves Tanguy, Magritte y Louis Aragon, entre otros.

A fines de 1929 se volvió a reunir con Dalí para escribir el guion de lo que sería más tarde La edad de oro, pero la colaboración ya no resultó tan fructífera, pues entre los dos se interpone el gran amor de Dalí, Gala Eluard. Buñuel comenzó el rodaje de la película en abril de 1930, cuando el pintor se encontraba disfrutando de unas vacaciones con Gala en Torremolinos. Cuando descubrió que Buñuel ya había acabado la película con el sustancioso

mecenazgo de los Vizcondes de Noailles, que deseaban producir una de las primeras películas sonoras del cine francés, Dalí se sintió marginado del proyecto y traicionado por su amigo, lo que originó un distanciamiento entre ellos que se fue incrementando en el futuro. A pesar de aquello, felicitó a Buñuel por el largometraje, asegurando que le había parecido "una película americana". El estreno tuvo lugar el 28 de noviembre de 1930. Cinco días más tarde grupos de extrema derecha atacaron el cine donde se proyectaba y las autoridades francesas prohibieron la película y requisaron todas las copias existentes, comenzando una larga censura que duraría medio siglo, pues no sería distribuida hasta 1980 en Nueva York y un año después en París.

Buñuel decía, en "Arts", el 27 de julio de 1955: "La técnica no constituye un problema para mí. Siento horror por los films 'de encuadre'. Detesto los ángulos insólitos. Con mi operador, he llegado a establecer un método soberbio, además de muy sabio: se cuida todo con esmero, se arregla todo puntillosamente y en el momento de rodar nos echamos a reír y destruimos todo, simplemente para filmar sin efectos de cámara."

La libertad fue una de las preocupaciones presente siempre en cine de esta expresión, aunque se contrasta con la organización que se tiene que tener en la realización de una película. Aún así la libertad de temas y enmarcado en su propia temática es uno de sus grandes aportes.

El surrealismo le aporta formas de vuelo a las preocupaciones propias de Luis Buñuel, la frustración, la descomposición, la sexualidad.

Al recordar como abre Un Chien Andalou , la primera película de Buñuel y Dalí no se puede dejar de estremecer con la fuerza de las imágenes. Esta dura diecisiete minutos aproximadamente, y se puede apreciar al mismo Buñuel

afilando una navaja de barbero, y sobreponer la luna escondida tras una nube, un ojo siendo cortado. Esa imagen inaugural destruye todos los patrones estéticos hasta entonces conocidos. El ojo de la protagonista "nos mira", existe una relación de reconocimiento, nos ve y le vemos, una perfecta metáfora sobre el espectador y su rol en las artes visuales, recordemos que el surrealismo promovía el desdoblamiento del "yo" para observarse a si mismo. El corte implica violencia, abre una nueva etapa en el arte.

Hablando sobre Un Chien Andalou, Buñuel denunciaba a "la multitud imbécil que encontró bello o poético lo que en el fondo, no es otra cosa sino un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen". Nuevamente una preocupación surrealista en la concepción de la película, la reflexión sobre la vida.

Dalí declaró "Un chien Andalou ha tenido un éxito sin precedentes en París; cosa que son llena de indignación como si se tratara de cualquier otro éxito público. Pero pensamos que el público que ha aplaudido Un Chien Andalou es un público embrutecido por las revistas y divulgaciones de vanguardia, que aplaude por esnobismo todo aquello que parece nuevo y extraño. Este público nada ha comprendido del fondo moral de la película, que está dirigida directamente contra él, con una violencia y una crueldad totales".

Es así como se hicieron conocidos entre los surrealistas dos jóvenes españoles, Luis Buñuel, director de cine, y Salvador Dalí, pintor, que un año antes, 1929 se había asimilado al grupo. El estreno de Un Chien Andalou (un perro andaluz), no está extento de anécdotas. Al enterarse del inminente estreno de la película autonominada surrealista, Bretón agitó al grupo para "destruir ese pseudo documento surrealista", pero al observar el preestreno

pudo valorar realmente el metraje, y terminó defendiéndolo, considerándolo "la primera película" surrealista, algo que puede no ser cierto, aunque se discute mucho sobre la filiación de las películas de Man Ray. El grupo cerró filas alrededor de Un Chien Andalou, y animó a la dupla de jóvenes españoles a seguir produciendo, a provocar reacciones del espectador, con lo que se planeó la salida de otra película, intitulada hasta ese momento La Bestia Andaluza, pero que finalmente se llamó L´Age d´ Or (la edad de oro), que sería otro hito surrealista.

Sobre La edad de oro,(L´Age d´Or), 1931, se puede decir que ha diferencia de Un Chien Andalou, no solo propone una violenta reacción inicial, sino que es una gran metáfora, una fábula surrealista: en Un Chien Andalou después de la secuencia del ojo, todo sucede sin hilación, los hechos se superponen uno tras otro a la manera de la lógica de libre asociación; en L´Age d´Or a pesar de que se sigue la misma tónica, cada hecho esta pensado para provocar a algún sector, político, social, religioso y artístico.

Otra importante obra de la etapa surrealista de Buñuel es el documental Las Hurdes, Terre sans Pain (Las Hurdes, tierra sin pan) en el que se disfraza las preocupaciones surrealistas un aire de preocupación social.

Existe tambíen una película inédita, descubierta recientemente, de 1931 al parecer, es decir realizada entre L´Age d´Or y Las Hurdes; Menjant Garotes (comiendo erizos) tiene como protagonista al padre de Dalí, y tal como describe le título, le podemos observar comiendo erizos…

Buñuel también participo en las publicaciones de la época, de su acercamiento a Giacometti, salen los textos Une Girafe, que se publicaron entre 1931 y 1932. Justamente con Giacometti deciden hacer realidad el proyecto: "una jirafa de

tamaño natural, que ha de ser realizada con una simple plancha de madera recortada y perforada por dieciocho alveolos correspondientes a tantas manchas que llevan funciones para las que fueron destinadas". Lo que representaba la jirafa llegó a ser una preocupación para muchos surrealistas. Con su gran altura y su imposibilidad de ser muy veloz, la jirafa representaba la nulidad, la inutilidad completa, pero dado que todo tenía una función, ¿cual era la de la jirafa? Dalí la representaría en la Jirafa Ardiente, y otros teóricos hablarían sobre ella.

En 1933, estando ya en América, Buñuel se aleja completamente del grupo, después del escándalo que supuso L´Age d´Or, trabajó como corrector de guiones y traductor en Hollywood, para finalmente establecerse en México, en donde propone aún sus preocupaciones en muchas películas, como Ese oscuro objeto del Deseo (1977).

En relación con los postulados surrealistas, esta película es provocativa, agrede al espectador con imágenes insólitas y posee muchas cosas ilógicas, otras muy impresionables, hasta violentas. También hay secuencias irreales o inimaginables. Se juega con los sueños, con la imaginación, presenta fusión y superposición de imágenes. Se mezcla la violencia de un acoso sexual con la imaginación de un personaje y se superponen a la vez figuras. Como se propusieron Buñuel y Dalí, no se puede encontrar un sentido en la historia de la película, los personajes aparecen en cualquier lugar, a veces salen de una determinada escena y aparecen en otra totalmente diferente (por ejemplo un personaje abre la puerta de la cocina y sale a una playa, o al mar).

Los surrealistas, entre otras cosas, se hicieron eco de los postulados de Dadá acerca de la necesidad de destruir todo arte existente, empezar desde la nada

y abolir la distinción entre arte y vida. Así como la provocación es el único método válido para agitar las adormecidas conciencias, el cine surreal buscaba romper con la causalidad convencional a favor de la casualidad, el hallazgo fortuito, el mundo de los sueños y del inconsciente. Para ello operaba dentro de las figuraciones, la ficción y las convenciones espaciales y temporales del cine dominante, pero con el fin de desarticularlas y crear algo nuevo que destruyera el imperio de la razón en que se sostenía el mundo occidental.

Sin embargo, la técnica se pondría del lado de la razón. La llegada del cine sonoro a fines de la década del '20, asestó un golpe mortal al cine vanguardista en general y al surrealista en particular, debido al encarecimiento de los costos de producción, ya que eran difíciles de solventar. Pero además de las cuestiones económicas, los surrealistas perdieron el interés pues veían en el cine mudo la posibilidad de la autonomía del sentido, liberador del anclaje en la palabra. No pensaron, al menos entonces, en las posibilidades trasgresoras que podía brindar el sonido ni en la forma de oponerse con la misma palabra a su sentido convencional.

La vertiginosa vida del cine surrealista había durado apenas dos años, de 1928 a 1930. Sin embargo, las escasas películas que se filmaron en ese período marcaron una ruptura en la historia del séptimo arte y descubrieron nuevas posibilidades para su lenguaje. Ya no sería posible hacer cine sin remitirse de alguna forma a las películas surrealistas.

La articulación entre una corriente artística como lo es el surrealismo que introdujo toda una revolución en el arte en su época, tiempos difíciles entre la guerra y la posguerra, el psicoanálisis que fue la corriente teórica que lo nutrió

y uno de sus máximos exponentes, Salvador Dalí, de quien se tomaran aspectos como su escritura y creaciones artísticas aportadas al surrealismo.

La característica más importante y por ello revolucionaria en cierta manera, es el valor que esta forma de expresionismo otorga a lo irracional e inconsciente como elementos esenciales del arte. Inconsciente termino que el Psicoanálisis en pleno desarrollo en esa época integro al conocimiento del hombre. Se trataba de un arte nuevo que se esforzaría según su propio manifiesto (manifiesto surrealista de 1924) por indagar en lo más profundo del ser humano. Al igual que en los fundamentos teóricos del psicoanálisis que surgen al mismo tiempo y son ambivalentes en diferentes fundamentos.

Así el Surrealismo trata de plasmar el mundo de los sueños y de los fenómenos subconscientes al plano de la pintura, la literatura y el cine, entre otros, propagándose con gran energía al cine (Luis Buñuel y Salvador Dalí), la escultura etc.

La idea era pensar cada objeto de la realidad desde un lugar diferente descomponiéndolo y recomponiéndolo desde una mirada diferente, la del pintor o la del escritor. Realmente si hiciéramos un paralelismo, podríamos decir que cada obra pictórica o escrita, respondía a una verdadera catarsis de la fantasmática de su autor. Así cada obra se singulariza y se convierte en única en tanto es realidad psíquica pura, una verdadera producción del inconsciente personal.

Una de las técnicas que utilizaba el surrealismo inspirada seguramente en la técnica de Asociación libre freudiana, era el automatismo. Así el poeta escribía cuanta frase, sentimiento o pensamiento venia a su mente sin importar la rima de cada línea escrita, solo respetando lo que la imaginación producía en ese

momento. Esa misma técnica era la que el surrealismo proponía al pintor, mirar la tela en blanco y "dejar que estalle la imaginación"

En el arte surrealista las pinturas son absurdas, se pintan los sueños (por ello se habla también de arte onírico), maquinas fantásticas que no existen en la realidad, son ilógicas, y ese es quizás su gran misterio y atractivo, podríamos pensarlo como el concepto de lo siniestro en Freud, aquello que esta por detrás como agazapado, desafiante, misterioso, peligroso. El método de la asociación libre se fue instalando en el psicoanálisis de manera progresiva entre los años 1892 y 1898, sin que sea posible establecer con exactitud el momento preciso en que se impone como técnica principal. (Laplanche, 2007)

Si bien la asociación libre se desarrolla sobre la base de otros métodos pre-psicoanalíticos para la exploración del inconsciente (como por ejemplo la hipnosis o la catarsis) se diferencia de manera sustancial de estas metodologías por pretender prescindir completamente de la sugestión.

En "Estudios sobre la histeria", Freud relata cómo una paciente (Emmy von N.) le pidió expresamente durante su tratamiento en 1892 que cesara de intervenir en el curso de sus pensamientos y que la dejara hablar libremente. (Freud, Sigmund.;Breuer, Josef., 1996)

Más tarde, en una descripción de su método escrita para el libro de un famoso libro de L. Löwenfeld sobre las neurosis obsesivas, publicado en 1904 (Freud, 1996) explica cómo a partir de su trabajo con Josef Breuer se fue dando cuenta de que la hipnosis sólo podía producir resultados parciales y transitorios debido a que tenía la desventaja de no suprimir las resistencias del paciente, descubriendo entonces que era mucho más fácil el acceso al material inconsciente (afectos, recuerdos, representaciones) a través de la asociación

libre, lo cual es un fundamento básico dentro del surrealismo y en las técnicas utilizadas en la creación

La asociación libre sustituyó definitiva y completamente al método catártico y se convirtió desde entonces para Freud y sus seguidores en la regla fundamental de la cura psicoanalítica: el medio privilegiado de investigación del inconsciente. Al correr de los años y con el surgimiento de diversas orientaciones teóricas y escuelas psicoanalíticas, el deslinde en la clínica entre lo que es psicoanálisis y lo que no es se fue haciendo muy difícil.

En el psicoanálisis, la asociación libre es el método descrito por Sigmund Freud como la "regla fundamental", constitutiva de la técnica y que consiste en que el analizado exprese, durante las sesiones de la cura psicoanalítica, todas sus ocurrencias, ideas, imágenes, emociones, pensamientos, recuerdos o sentimientos, tal cual como se le presentan, sin ningún tipo de selección, sin restricción o filtro, aun cuando el material le parezca incoherente, impúdico, impertinente o desprovisto de interés.

En un sentido lato, las asociaciones inducidas por una palabra-estímulo (por ejemplo en los experimentos de asociación verbal de Francis Galton, Wilhelm Wundt o Carl Gustav Jung y la Escuela de Zúrich) también se han englobado en el concepto más general, aunque en el sentido estricto una asociación libre debe surgir espontánemente, sin estímulo inductor.

Para el psicoanálisis es justamente la observancia de esta técnica esencial la que contribuye a que afloren las representaciones inconscientes, actualizando los mecanismos de resistencia. Cuanto más libres sean las asociaciones, tanto más probable será que los contenidos inconscientes aparezcan en la sesión analítica y en este caso en específico en la creación de una obra de arte

represente del movimiento surrealista como el caso de una asociación libre de imágenes representadas en Un perro andaluz.

Con el objeto de que el analizado o creador de la misma pueda asociar libremente de manera óptima, a lo que dentro del psicoanalisi se busca que el encuadre o setting terapéutico debe garantizar que el paciente pueda estar tranquilo, relajado y, en lo posible, pobremente estimulado o influenciado por el entorno. Sin sentirse observado, juzgado o evaluado por este último y pueda así concentrarse completamente en sus asociaciones. Para el analista este setting posibilita el ejercicio de una manera de escuchar que a su vez facilita el flujo libre de asociaciones.

Mientras que la instrucción que el paciente (o analizado) recibe es sorprendentemente sencilla ("hable de todo lo que se le ocurra, sin filtrar ni seleccionar") aspecto que se ha mencionado anteriormente relacionándolo como base fundamental de lo teórico dentro del surrealismo, atenerse a la regla suele resultar algo mucho más complejo, requiriendo tanto de un cierto ejercicio, no resulta muy fácil dar libre curso a las asociaciones de ideas porque, por una parte, se trata de una práctica desacostumbrada (en ningún otro espacio social se espera que las personas hablen sin estructurar el discurso, prescindiendo además de seleccionar cuidadosamente los contenidos) y por otra, se trata de vencer fuertes resistencias al análisis, conscientes e inconscientes.

La contrapartida de la asociación libre en el psicoanálisis es la, así denominada "atención flotante" del analista y que consiste en que éste escuche de una manera atenta, pero plana o pareja, sin valorar, juzgar o evaluar la relevancia de los elementos del discurso del analizado, sin jerarquizar u otorgar mayor

importancia a ciertos contenidos en desmedro de otros, es decir, respetando las reglas de neutralidad y abstinencia.

La idea esencial es que, si se suprime la selección voluntaria de contenidos, se estará eliminando la segunda barrera defensiva (situada de acuerdo a la primera tópica freudiana entre el consciente y el pre-consciente) con lo que quedará en evidencia la acción de la primera barrera defensiva, es decir, de la primera censura ubicada entre el preconsciente y el inconsciente.

Para Freud poner al desnudo las resistencias y luego analizarlas es absolutamente esencial para la cura y ello a su vez sólo se logra a través de la asociación libre.

La asociación libre, la interpretación de los sueños y el análisis de los actos fallidos constituyen las tres técnicas esenciales de la clínica analítica, siendo la primera según Freud imprescindible.

Así como en relación a los sueños a lo que S.Freud señala en la primera edición, la cual fue publicada inicialmente en alemán en noviembre de 1899 como Die Traumdeutung. La publicación inauguró la teoría freudiana del análisis de los sueños cuya actividad describiría Freud como la vía regia hacia el conocimiento de lo inconsciente dentro de la vida anímica. (Freud., 1996)

En las páginas que siguen demostraré que existe una técnica psicológica que permite interpretar sueños, y que, si se aplica este procedimiento, todo sueño aparece como un producto psíquico provisto de sentido al que cabe asignar un puesto determinado dentro del ajetreo anímico de la vigilia. Intentaré, además, aclarar los procesos que dan al sueño el carácter de algo ajeno e irreconocible, y desde ellos me remontaré a la naturaleza de las fuerzas psíquicas de cuya acción conjugada o contraria nace el sueño.

La obra introduce el concepto de Yo, y describe la teoría de Freud del inconsciente en lo que concierne a la interpretación de los sueños. Los sueños, desde el punto de vista freudiano, constituyen formas de "cumplimiento de deseo", tentativas del inconsciente para resolver un conflicto de alguna clase, ya sea algo reciente o algo procedente de lo más hondo del pasado (más tarde en Más allá del Principio de Placer Freud hablaría de los sueños que no parecían constituirse en cumplimiento de deseo). Sin embargo, debido a que la información en el inconsciente se encuentra en una indomable y a menudo perturbadora forma, un "censor" en el preconsciente no permitirá que pase inalterada a la consciencia. Durante los sueños, el preconsciente es más laxo en este deber que en horas de vigilia, pero todavía está atento: como tal, el inconsciente debe falsear y deformar el sentido de su información para que pueda pasar a través de la censura. Así, las imágenes en los sueños a menudo no son lo que parecen ser, según Freud, y necesitan de una profunda interpretación para que puedan informarnos sobre las estructuras del inconsciente.

Los sueños como un ejemplo paradigmático de actividad inconsciente y comparten la estructura de los síntomas neuróticos. Distingue entre el contenido manifiesto (lo soñado, lo que aparenta el sueño) y el contenido latente (su auténtico significado).Siendo lo que se logro con esta corriente vanguardista en la que al igual que en el psicoanálisis, el paciente debe comunicar al analista todo lo que se le ocurra, sin que su pensamiento esté controlado por reflexión consciente, así la asociación libre en realidad no lo es puesto que las ocurrencias del paciente, su discurso, estaría determinado por el material inconsciente.

El analista o en este caso el espectador de una creación artística, debe utilizar este material y a partir de su interpretación, debe reconstruir los contenidos psíquicos olvidados por el paciente y actor, ya que ciertas impresiones e impulsos anímicos (como la represión proviene del yo del paciente y está generalmente dirigida hacia impulsos sexuales) pueden ser apartados de la conciencia y la memoria por fuerzas anímicas y ser sustituidas por los síntomas que componen la enfermedad que es lo que los máximos exponentes del surrealismo buscaron traer como muestra de la ideología que representaban. Es así como pretendo analizar una creación artisca como uno de los principales elementos de esta corriente surrealista, en este caso Un perro Andaluz creación de Luis Buñuel y Salvador Dalí utilizando las lecturas correspondientes, para llegar a una profunda comprensión y relación de estos temas a tratar, mediante fundamentos tanto como psicoanalistas como surrealistas y cinematográficos.

Capitulo 2:

Salvador Dalí y su creación cinematográfica: Surgimiento del film "El perro andaluz"

El surrealismo y el cine como un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento, aportando nuevas perspectivas sobre el hombre y su relación con el mundo sobre su manera de expresarse y pensarse. Ver que es lo que deposita salvador Dalí en la creación de "El perro andaluz" mediante la escritura automática del surrealismo, con la cual se pretendía aflorar pensamientos inconscientes e irracionales.

La transformación de lo aparentemente dotado de significado en absurdo y al mismo tiempo desvelar en lo absurdo un sentimiento as profundo.

“El perro andaluz” como una crítica, una denuncia al orden establecido, critica a la sistematización de la conciencia colectiva, conflicto sentimental, los deseos, etc. El trabajo de André Bretón y Salvador Dalí (propulsores del surrealismo), aplicando por primera vez en el cine la libre asociación de motivos visuales y lingüísticos. Dalí dio mayor alcance a la técnica de asociación libre partiendo de las ideas propuestas por Sigmund Freud (con la importancia de los sueños y la asociación libre) como un reto surrealista a la fantasía del público. Dalí mediante su “método paranoicocritico” como una interpretación sistemáticamente errónea de la realidad, mediante la alucinación intenta modificar la percepción de la realidad, una concreción de las imagines inconscientes en el cine, pintura, fotografía, etc.

Un perro andaluz

Una nube delgada se desliza ante una luna sobre un cielo nocturno, y tras una superposición de imágenes vemos el ojo de una mujer a punto de ser rasgado con una cuchilla de afeitar. Esta primera secuencia de la película escrita conjuntamente por Luís Buñuel y Salvador Dalí constituye una de las escenas más famosas e impresionantes de la historia del cine. En 1928 Buñuel se dirigió a Dalí con la propuesta de rodar una película. El pintor estaba entusiasmado con el proyecto de su amigo, pero no con su guión, de manera que escribió otro. Buñuel reconoció que las propuestas de Dalí eran mejores y se encontraron en Figueres para redactar conjuntamente una versión definitiva. La regla que subyace en la película era muy simple: las imágenes y las secuencias no debían obedecer a ninguna lógica; tan solo estaba permitido lo

irracional, lo sorprendente. Se desconoce hasta aquí que punto Dalí, que hace una breve aparición en la película como monje, estuvo implicado en el rodaje del filme, que tuvo lugar en Paris dos semanas.

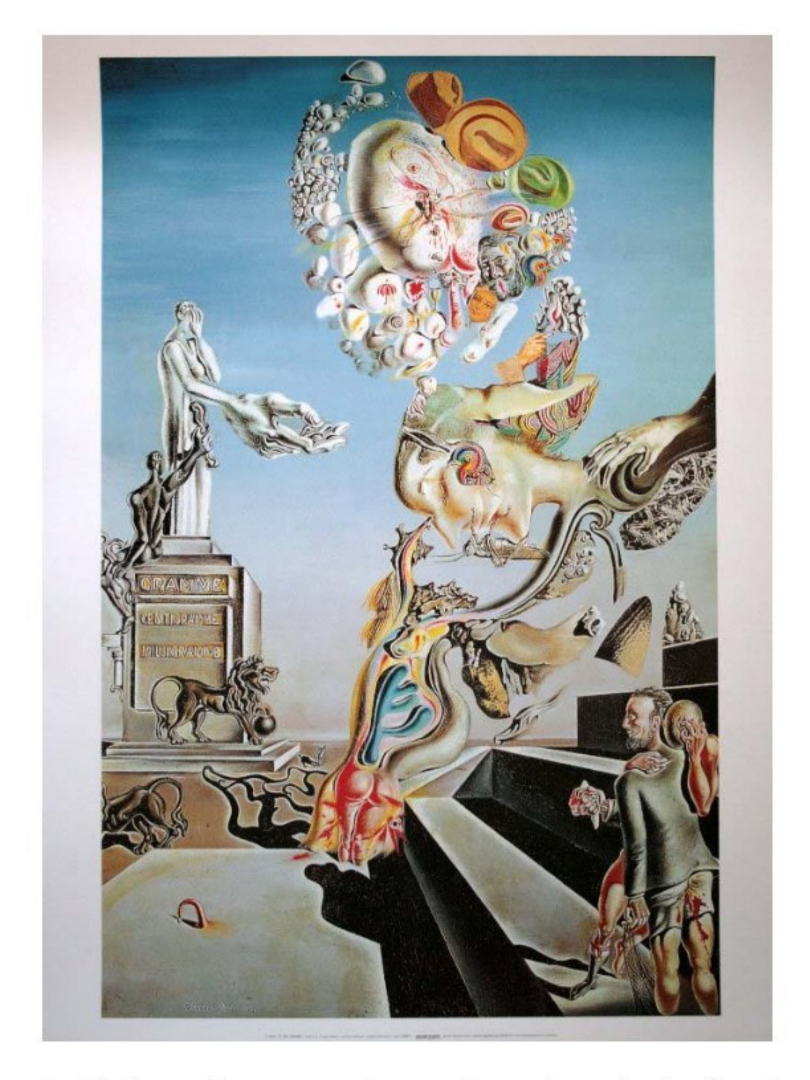
En junio de 1929 se realizo una primera proyección privada de la película que llevaba por titulo El perro andaluz, a la que asistieron entre otros el arquitecto Le Corbusier, Pablo Picasso y el propulsor del Surrealismo Andre Bretón. Este reconoció inmediatamente el talento de Dalí y Buñuel y califico la obra como la primera película surrealista. Numerosas reseñas elogiaban el filme señalando que construía un hito en la historia del cine y se trataba de una obra maestra del surrealismo. La relevancia de la obra de Buñuel y Dalí en la historia del cine se explica por el hecho de que por primera vez se había aplicado a este medio el principio fundamental del Primer Manifiesto Surrealista, escrito por Andre Bretón: la libre asociación de motivos visuales y lingüísticos. Desde la primera toma el espectador entra en estado de shock del que no se liberará ni un momento: miedo, dolor humano y putrefacción se mezclan con una comicidad macabra en una serie de escenas cotidianas obscenas. La técnica del montaje y el entrelazamiento de morunos recuerdan la técnica de escritura automática de los surrealistas, con la que se pretendía hacer aflorar pensamientos inconscientes e irracionales. Dichas técnicas son consideradas hasta hoy la piedra de toque de la estética cinematográfica del siglo XX. La estructura narrativa, que transforma lo aparente dotado de significado en absurdo un sentido más profundo, pretendía ser un sentido surrealista a la fantasía del público. Y en este sentido cabe destacar que obtuvo la respuesta esperada. Al termina el rodaje, y puesto que estaba a punto de presentarse su primera exposición en París, Dalí regreso a España a dedicarse exclusivamente a su

pintura. El estreno de la película tuvo lugar en la capitula francesa el mes de octubre, mientras el pintor se encontraba ausente.

La creación mas importante de Dalí al Surrealismo fue la creación de método paranoico critico, una interpretación sistemáticamente errónea de la realidad. Mediante un proceso de alucinación, al que Dalí había llegado inspirándose en los trabajos de Sigmund Freud sobre la interpretación de los sueños, el artista intentaba modificar su percepción de la realidad.

Freud había descubierto que bajo el efecto de la hipnosis algunos pacientes eran capaces de recordar experiencias traumáticas reprimidas que si llegaban a hacerse conscientes podían contribuir a aliviar la enfermedad psíquica. El medico subraya en este sentido la importancia de los sueños y las asociaciones libres para sacar a la luz recuerdos y experiencias del inconsciente. Dalí dio el mayor alcance a la técnica artística de la libre asociación desarrollada por los surrealistas en tanto que plasmo en sus cuadros de una forma completamente consciente las imágenes oníricas que había visto. Este procedimiento no significaba una censura de las imágenes inconscientes, sino más bien su concreción en la pintura, cuyo resultado fueron "las fotografías hechas a mano", como las llamaba Dalí. Para este trabajo se servia del método paranoicocritico, es decir, intentaba sistematizar y objetivar los elementos puramente subjetivos y personales del sueño en estado de vigilia. Mientras que el automatismo surrealista descubría una nueva realidad, Dalí investigaba y organizaba esta nueva realidad para llegarla a conocer. La pintura de 1929 El juego lúgubre es un ejemplo temprano del principio creativo de Dalí que le permitió entrar en el circulo de los surrealistas. La obra de arte tiene un carácter programático, ya que Dalí exigía que la pintura surrealista

estuviera libre de tabúes morales. A pesar de que las ideas encaban perfectamente con las tendencias del movimiento, Bretón y otros miembros del grupo estaba horrorizado ante la representación de “la figura de los pantalones manchados de barro”. En una detallada interpretación psicoanalítica del cuadro de 1929 George Bataille destaca cuatro elementos esenciales: la castración expresada por el descontento de la figura central; la exigencia del sujeto, representada por los elementos ascendentes de la mitad superior; el sujeto que rehuye la castración mediante un comportamiento repugnante, y que podemos ver representados en los pantalones manchados y la elevación poética del comportamiento vergonzoso, personalizado en la figura de la izquierda del cuadro. Bataille interpreto esa obra como expresión del complejo de culpa y de inferioridad de Dalí. Debido al esfuerzo de Dalí por objetivar y sistematizar, muchos de los electos alucinatorios han recibido una interpretación simbólica: las hormigas representan la podredumbre; la mano masculina de dimensiones exageradas, la masturbación; los saltamontes son un símbolo de miedo que el pintor conserva de su infancia, y los pantalones manchados con excremento simbolizan la vergüenza y las represiones sexuales.



Los textos de Dalí contienen muchas referencias al significado de estos motivos que, sin embargo, nunca quedaron registrados por escrito, sino que con el paso del tiempo fueron redefinidos de otra forma. A pesar de las dificultades que Andre Bretón tenia con la extravagante figura de Salvador Dalí, reconocía el merito de la aportación del pintor al surrealismo. “ Con su método –paranoicocritico- ha facilitado al movimiento un instrumento de primer rango que durante un determinado periodo fue posible aplicar a la pintura, la poesía, el cine, la escultura, la historia del arte, e incluso a cualquier forma de exégesis” en historia del arte moderno se ha reconocido siempre este merito de forma unánime.

Salvador Dalí ya había acumulado experiencia en el medio cinematográfico tras colaborar en el año 1929 con Luis Buñuel en El pero andaluz. Tras el gran éxito de su primera obra conjunta, prepararon un proyecto, la película La edad de oro. Durante los preparativos sin embargo, se puso de manifiesto que las expectativas de uno y otro sobre el guión diferían notablemente y Dalí abandono el proyecto. A pesar de que posteriormente Buñuel intento restar importancia en sus memorias al papel desempeñado por Dalí en el desarrollo de la película, la correspondencia y las modificaciones manuscritas sobre el guión prueban que Dalí también había contribuido en la concepción de un gran numero de ideas y secuencias esenciales. El estreno al que asistieron los intelectuales mas destacados de la sociedad parisina, tuvo lugar el 22 de octubre de 1930 y contó con la presencia de Buñuel y Dalí. En compasión con Un perro andaluz, los críticos mostraron un entusiasmo menor. Salvador Dalí mantuvo con el cine una relación fructífera, a través de sus colaboraciones con Buñuel, Disney y Hitchcock, y a veces frustrante, al quedar muchos de sus proyectos inconclusos, según pone de manifiesto el libro "Dalí y el cine". Dalí sintió además casi desde el principio una fascinación por el mundo de Hollywood, gracias sobre todo a los hermanos Marx. Tenía especial admiración por el mudo Harpo, a quien conoció en París y cuyas humoradas le parecían auténticos actos surrealistas.

En compañía de su esposa, Gala, el pintor viajó a Los Ángeles para reunirse con Harpo. El actor, dispuesto a epatar al surrealista, le recibió desnudo, coronado de rosas, y rodeado de varios cientos de arpas, según contaría más tarde el propio Dalí.

Éste pensó incluso hacer una película con los hermanos Marx, 'La mujer surrealista'. Este fue un proyecto que no prosperó y que quedó en una serie de ideas y de imágenes que pueden verse en la exposición londinense, entre ellas la de una "cena en el desierto iluminada por jirafas ardiendo".

Gracias a su genio, pero también a sus extravagancias y a su sentido innato para la publicidad, Dalí conectó inmediatamente con el mundo de Hollywood. Allí le fecharon para que trabajase en secuencias oníricas —su gran especialidad—, como la famosa de 'Spellbound' ('Recuerda'), en el filme de Alfred Hitchcock.
Durante el rodaje de esa última película, en 1945, Dalí conoció a Walt Disney. Con él firmó un contrato para un cortometraje de animación de pocos minutos de duración que debía combinar imágenes reales y dibujos animados.

El proyecto, titulado 'Destino', quedó entonces truncado. Sin embargo, un nieto de Walt Disney, Roy Disney, y el productor Baker Bloodworth lo completaron recientemente con el centenar largo de escenas, dibujos y pinturas conservadas y siguiendo las instrucciones y los esbozos del artista.

Todas esas películas se exhiben simultáneamente en distintas salas, en pantalla grande y de forma continua durante la exposición. De esta forma, los visitantes pueden interrumpir en cualquier momento su recorrido y sentarse a verlas.

Al mismo tiempo, se exponen guiones y dibujos preparatorios tanto de las películas terminadas como de las frustradas. 'Babaouo' (1932), 'Los Misterios surrealistas de Nueva York' o 'La Carretilla de la Carne', rebosantes todos ellos

de imágenes oníricas, castraciones y otras fantasías sexuales, son ejemplos de ello,

Algunas de las imágenes utilizadas en el cine aparecen ya en pinturas surrealistas como la temprana 'Aparato y Mano', de 1927, 'El enigma del deseo' y 'El gran masturbador', ambos de 1929, o 'La persistencia de la memoria', de 1931, con sus emblemáticos relojes en trance de derretirse.

Con sus grandes espacios desérticos, sus juegos de sombras, sus singulares perspectivas y su desconcertante iluminación, muchos de sus cuadros tienen una calidad espectacular que se explica en buena parte por la influencia de la pantalla.

Si la significación del término "genio" se le puede aplicar a alguien, uno de los candidatos que más justificadamente lo merece es "Salvador Dalí", dado lo exclusivo de su personalidad, creatividad e imaginería artísticas. Aquello de "el genial Salvador Dalí…" es moneda corriente desde las primeras décadas del Siglo XX tanto en el mundo periodístico como en cualquier tipo de ensayo sobre Arte en general.

Dalí siempre iba un paso más allá del mundo que nos rodea, tanto en lo social como en lo ético y estético; nunca cayó en la trampa virtual que nos ofrecen los sentidos.

Las relaciones con el cine de Salvador Dalí fueron esporádicas pero siempre con el sello, personal y contundente, de su exclusiva mirada a la realidad consciente e inconsciente.

Es lógico pensar que en los años veinte —cuando la iniciación artística de Dalí y Buñuel— la relativamente reciente aparición del cine incidiera directamente,

dado sus posibilidades estéticas, sobre la concepción que del arte ambos tenían.

La más importante aportación de Dalí al séptimo arte se encuentra en la colaboración con Luis Buñuel para la realización del film “Un perro andaluz” (1929) peo también debemos destacar la “sonada” colaboración en “Recuerda” (1945) de Alfred Hitchcock, concretamente en la parte referente a los decorados, cuando la secuencia de regresión hipnótica en la que Gregory Peck desvela sus sueños para mediante la psiquiatría interpretarlos y hacer que de esa manera recupere la memoria. Otra importante incursión fue la realización del cortometraje “Destino”, encargado a mediados de los 40 por Walt Disney a Salvador Dalí, pero que no fue estrenado hasta el año 2003, y nominada al Oscar en 2004.

El primer concepto de naturaleza estética que aparece en Dalí es el de "putrefacción”. Lo putrefacto, ya se trate de personas u obras de arte o literatura, es lo arcaico e inactual, lo conservador y tradicional, lo tópico y lo retórico, lo sentimentaloide y lo pompier.

Dalí y Lorca planearon hacia 1925 un libro sobre ”la putrefacción”, para el que Dalí realizó muchos dibujos, que se refieren a la hipertrofia de las emociones melodramáticas, la autocomplacencia del figurón orgulloso de su preeminencia social, con grandes bigotes, uniformes y medallas, el arraigo del burgués bienpensante y la sensiblería ñoña .

Muchos estudioso afirma que desde este punto de vista es posible entender "un perro andaluz" como "un putrefacto andaluz", y esto último como una alusión a Lorca en el momento en que Buñuel lo sustituye en la intimidad de

Dalí, tras haberle éste reprochado la "putrefacción" de Canciones y Romancero gitano , en cartas de junio de 1927 y septiembre de 1928, respectivamente.
La razón es que en la reseña de Un perro en La Gaceta Literaria de junio de 1929 por Eugenio Montes, que pudo asistir al preestreno privado en París el día 6, se señala que el film se oponía a la lírica con "drama y tradición" -¿la de Lorca y similares, que Dalí y Buñuel consideraban putrefacta?

En sus memorias*, "Mi último suspiro"* escribe Buñuel *: "Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa, y al llegar a Figueras yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me contó que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas.*

(...) Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué. En ningún momento se suscitó entre nosotros la menor discusión."

En rodaje fue muy rápido y debió de ser pintoresco, según cuenta el mismo Dalí: *"El encargado del atrezo] nos confesó que creía estar soñando. He aquí algunas de las cosas que le pedimos: una modelo desnuda para quien debía hallar modo de que llevase un erizo de mar vivo bajo cada brazo; un maquillaje para Batchef en que apareciera sin boca, y otro en que su boca fuera reemplazada por pelos (...), cuatro asnos en descomposición, cada uno*

de los cuales debía colocarse sobre un piano de cola; una mano cortada, un ojo de vaca y tres hormigueros"

En cuanto a las hormigas, Buñuel había escrito a Dalí el 22 de marzo de 1929 pidiéndole que las llevara consigo a París, *"cogidas el mismo día de tu viaje"* y transportadas *"en una caja pequeñita de madera cerrada por todas partes excepto por un agujerito cubierto con tela metálica fina"* y quería hormigas españolas *"porque las francesas son parvas"*.

De declaraciones directas al autor de este artículo, del gallegista en el exilio mexicano Elixio Rodríguez (amigo personal, y compañero en el exilio, de Pepín Bello, a su vez íntimo amigo, desde su paso por la Residencia de Estudiantes, de Buñuel y Lorca) fue el cineasta gallego Carlos Velo quien suministró las tales hormigas recogidas de los montes aledaños a la Localidad orensana de Cartelle.

El artículo que "rescatamos" en esta entrega publicado en la Revista *"Poesía"*, de la que ya dimos reseña en el numero anterior de esta revista— Dalí, con el léxico y tono que le caracteriza, reflexiona sobre el espíritu cinematográfico (el pájaro del film), arremetiendo contra lo "putrefacto" que muchas veces el cine aporta (el film artístico en terminología dalinina –pone como ejemplo de el *"Metrópolis"* de Fritz Lang) y alabando sus virtudes y posibilidades en su faceta más creativa (film anti-artístico).

Debemos de tener en cuenta que este texto fue escrito al poco tiempo de estrenada *"Metrópolis (1927)"* de Fritz Lang, o sea estamos en los albores del cine, y entre los artistas, y sobre todo los plásticos, había mucha discusión

sobre los derroteros que habría de llevar este nuevo “arte” para ser considerado como tal.

El pájaro del film, igual que el de la fotografía no hay que irlo a cazar lejos; está en todas partes, en cualquier lugar, en el sitio más insospechado. El pájaro del film, no obstante, es de un tan sutil y perfecto mimetismo, que permanece invisible en sus vuelos por entre la desnuda objetividad. Por esto, el descubrirle es de gran importancia poética.

Ninguna caza más espiritual que la de este pájaro, del que no podemos percibir la presencia. Ninguna caza tan poco menos cruenta y más desangradora, a la vez es casi un juego, el pájaro es preso, cerrado dentro de la cámara oscura y libertado de nuevo por el cristal de la lente, ausente de anilina y con las alas cloroformizadas.

Si escuchamos, oiremos la música blanca y negra de las diversas velocidades de estos pájaros al salir por la Vía láctica, eléctrica, del proyector. Entonces será dulce de percibir cómo los más vertiginosos vuelos son una sucesión de quietudes, y los más inesperados batimientos de ala, un seguido de calmas anestesiadas: cada nueva luz, una nueva anestesia.

La luz del cine es una luz toda espiritual y toda física a la vez. El cine capta seres y objetos insólitos, más invisibles y etéreos que las apariciones de las muselinas espiritistas. Cada imagen del cine es la captación de una incontestable espiritualidad. El árbol, la calle, el partido de rugby, en el cinema, son perturbadoramente transustanciados; un dulce pero mesurado vértigo nos lleva a sensuales trasmutaciones específicas. El árbol, la calle, el partido de

rugby pueden degustarse lentamente con una paja, como los granizados. El temblor vivísimo del viento en el ligero vestido de ella puede recogerse en una cajita de aluminio igual que el mercurio. El pájaro del cine es un timbre, el pájaro del cine es aún el aire de un ventilador.

Se necesita más fantasía para disparar sobre un árbol de pájaros invisibles que sobre otro en el que estos hayan sido dispuestos previamente disfrazados de pájaros cubistas, el pájaro del film, no obstante, transparente y delicado, muere instantáneamente bajo cualquier disfraz, bajo cualquier capa de pintura.

El filmador anti-artístico dispara sobre una pared de ladrillos y caza inesperados y auténticos pájaros cubistas. El filmador artístico dispara sobre falsos pájaros cubistas y caza un inservible ladrillo. El filmador ignora el arte; filma de una manera pura, obedeciendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto infantil y alegrísimo de su filosofía deportiva.

El filmador artístico conoce el arte casi siempre groseramente, y obedece a las arbitrariedades continentales de su genialidad. El filmador antiartístico se limita a emociones psicológicas, primarias, constantes, estandarizadas, así tienda a su supresión de la anécdota. Cuando se llega a la monotonía y repetición de ésta, cuando se sabe lo que tiene que pasar, entonces empieza a sentir la alegría de la inesperada diversidad técnica y expresiva. El filmador antiartístico llega a acción y signos constantes. Cara rasurada del bueno; agudísimo y fino bigotito del malo; persecución y tiros en el auto, etc., etc. Pipa, frutero, guitarra, racimo de uvas, botellita de rhum, papel de música, etc.

Se sabe que los grandes trágicos griegos escribían, los unos después de los otros, trazadamente sobre los mismos temas. El público no iba a emocionarse en el espectáculo de acontecimientos inesperados; buscaba su placer, su emoción, en el desenvolvimiento de acontecimientos inesperados, ya que eran conocidos.

Por estos caminos, el cinema anti-artístico ha creado todo un mundo característico y diferenciadísimo de emociones e imágenes-tipos, propias, completamente definidas y claras en el concepto común de los miles de gentes que forman los grandes públicos cinemáticos. Además, toda esta creación es una creación orgánica y homogénea, producto de anónimas aportaciones y de un perfeccionamiento logrado por el camino de la estandarización. La máscara del malo, sus gestos, su vestuario, la mano que llama a la puerta va afinándose de emoción dramática y visual, todo esto va puliéndose y está mejor a cada nuevo film, llega a la perfección por proceso análogo de embellecimiento cada día más turbador de los aeroplanos.

El cine artístico, en cambio, no ha logrado fijar ningún tipo universal de emoción: muy al contrario, cada nuevo film ha tendido al máximum descuartizamiento a la más absoluta disociación, al más incontrolado inorganismo. El filmador artístico, corrompido por la absorción inasimilada de la literatura y con un afán risible de originalidad, tiende a la máxima complejidad de conflictos psicológicos y expresivos, intrincados, dentro el más grande y variado surtido de recursos muchas veces extracinematográficos, todo eso lleva, naturalmente de cabeza a la anécdota con apariencias de trascendentalismo, pero en el fondo, de una perfecta inocencia y puerilidad.

El anónimo filmador anti-artístico filma una blanca confitería, una anodina y simple habitación cualquiera, la garita de un tren, la estrella del policeman, un beso en el interior de un taxi. Una vez proyectada la cinta resulta que se ha filmado todo un mundo de cuento de hadas de inenarrable poesía.

Frizt Lang organiza un magno espectáculo: arquitectos, ingenieros, intersección de reflectores potentísimos, grandioso escenario dantesco, proporciones llamadas grandiosas, donde se mueven las multitudes, las luces y las máquinas, etc., etc., con todo el teatralismo de la peor pintura de historia. Que un Moreno Carbonero pinte Edad Media y rascacielos no es indiferente. El cine, de este modo, deviene instrumento expresivo de la más gratuita y vulgar anécdota; su palpitación pura, recién nacida es espantosamente infectada con todos los gérmenes de la putrefacción artística.

El cinema, por su riqueza técnica puede darnos la visión concreta y emocionante de los espectáculos más grandiosos y sublimes, sólo privilegio hasta hoy de la imaginación del hombre, dice el filmador artístico. Así, el film deviene pura ilustración de lo que imagina el artista genial. El film anti-artístico, por el contrario, lejos de todo concepto de sublimidad grandiosa, nos enseña, no la emoción ilustrativa de los desvaríos artísticos, y si la emoción poética completamente nueva de todos los hechos más humildes e inmediatos, imposibles de imaginar, ni prever antes del cinema, nacidos del espiritual milagro de la captación del pájaro film. El *metteur en scène* artístico necesita de innumerables y extrañas circunstancias para sus realizaciones, necesita, por ejemplo, trasladarse mil años en el porvenir y filmar la emoción cósmica (siempre ilustrativa) del ritmo imponente de una monstruo manifestación

huelguística, desfilando entre inmensos edificios blindados…, pero para nosotros más conmovedor es el ritmo de la ágil pero lenta ascensión de la absenta, en la soleada capilaridad de un inmediato terrón de azúcar... Y no por la sencilla y humilde física de nuestro drama, dejaremos de sentir una emoción menos cósmica, sino que, por el contrario, el pulverizado titilar niquelado de punto de aguja fonográfica de la mica sacarínica aproxima más espiritualmente nuestras pupilas a la tierna pulsación lejana y débil de las constelaciones.

Los mejores intentos del film artístico, algunos selectos, citemos el de Man Ray y el de Fernand Leger, parten de una inexplicable equivocación fundamental; la emoción más pura sin salirnos de los ojos (el film de Man Ray es únicamente dirigido a los sentidos) no hay que buscarlo tampoco entre un mundo de formas inventadas. El mundo del cine y el de la pintura son bien distintos; precisamente las posibilidades de la fotografía y del cinema están en esta limitada fantasía que nace de las cosas mismas.

En las demás producciones de cine, más o menos artísticas, los principios de cansancio, aburrimiento y tristeza característica del hecho artístico, están presentes; sólo el cinema anti-artístico, especialmente el cinema cómico, produce films cada vez más perfectos, de una emoción más inéditamente intensa y divertidísima. Cinema anti-artístico, jovialísimo, claro, soleado, producción de máxima sensualidad dormida a copia de inyecciones del anti-opio, que es la objetividad desnuda.

Un perro andaluz (en francés *Un chien andalou*) es un cortometraje de diecisiete minutos, mudo (no fue hasta la versión de 1960 que se incorporaron los motivos de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner y un tango), escrito,

producido, dirigido e interpretado por Luis Buñuel en1929 con la colaboración en el guion de Salvador Dalí, gracias a un presupuesto de 25.000 pesetas que aportó la madre de Luis Buñuel.[2]Fue estrenada el 6 de junio de 1929 en el cine Studio des Ursulines de París (Francia). Posteriormente se exhibió durante nueve meses ininterrumpidamente en el Studio 28 de la misma ciudad.

El rodaje duró quince días. Según refiere Buñuel a De la Colina y Pérez Turrent, *Un perro andaluz* nació de la confluencia de dos sueños. Dalí le contó que soñó con hormigas que pululaban en sus manos y Buñuel a su vez cómo una navaja seccionaba el ojo de alguien.

Un perro andaluz está considerada la película más significativa del cine surrealista. Transgrediendo los esquemas narrativos canónicos, la película pretende provocar un impacto moral en el espectador a través de la agresividad de la imagen. Remite constantemente al delirio y al sueño, tanto en las imágenes producidas como en el uso de un tiempo no lineal de las secuencias.

El nombre *Un perro andaluz* fue elegido porque no guardaba relación alguna con los temas del filme. Lorca se sintió aludido por el título, pero Buñuel negó dicha alusión, alegando que era el de un libro de poemas que él tenía escrito desde 1927. En primer lugar pensó que la película se llamara *El marista en la ballesta* (según el título que tenía un caligrama de Pepín Bello) y luego *Es peligroso asomarse al interior*, como inversión del aviso que tenían los trenes franceses: *C'est dangereux de se pencher au dehors* ('Es peligroso asomarse al exterior').

Pierre Batcheff se suicidó en 1932, unos años después de rodar el film. El mismo fin tuvo su compañera de reparto Simone Mareuil.

La película comienza con el rótulo «Érase una vez». Un hombre (Luis Buñuel, como actor) afila una navaja de afeitar mientras observa, asomándose al balcón, cómo una filosa nube corta la luna. Del mismo modo, él secciona el ojo a una mujer.

Nuevo intertítulo: «Ocho años después». Un ciclista (Pierre Batcheff) pedalea por una calle desierta. Está ataviado con unos estrafalarios complementos: manteles blancos, tocado de monja, una caja a rayas diagonales a modo de colgante sobre el pecho... En tanto la joven de antes, que estaba leyendo, siente algo y se levanta, tirando el libro al suelo, que se queda justo abierto en una reproducción de *La encajera*, de Vermeer. El ciclista se detiene y cae golpeándose la cabeza bruscamente contra el canto de la acera. Ella corre escaleras abajo y lo besa frenéticamente.

De vuelta a la habitación, dispone las ropas del ciclista encima de la cama, como recomponiendo la imagen del cuerpo. Al darse la vuelta, ve al mismo hombre mirando las hormigas que surgen de un agujero negro de su mano. Mediante fundidos encadenados, se transforma en el vello axilar, un erizo de mar y en un grupo de personas que rodean a una mujer de apariencia andrógina que tantea con un bastón una mano cortada que yace en medio de la calle. Un policía recoge la mano, se la entrega y el andrógino la mete en la caja de rayas diagonales que llevaba el ciclista. La gente se "disuelve" y un coche atropella al andrógino, dejándolo en el suelo inerte.

El hombre y la mujer han visto toda la escena desde la ventana de la habitación, y la muerte y atropello del andrógino causa al hombre una gran excitación sexual, que le lleva a perseguir a la mujer al ritmo de un tango para acariciar sus pechos, que se funden en nalgas. Cuando le vemos, sus ojos

están en blanco, su rostro en éxtasis y de su boca chorrea una baba sanguinolenta. Para defenderse ella le amenazará con una raqueta triangular, y el hombre busca algo a su vez, encontrando una cuerda en el suelo, pero al tirar de ella están atados dos trozos de corcho, dos frailes maristas y dos pianos de cola con sendos burros putrefactos encima. La joven emprende la huida, pero al cerrar la puerta atrapa la mano del hombre de la que brotan hormigas. El cuarto al que accede la muchacha es idéntico al de antes y tumbado en la cama aparece el ciclista con los ropajes de antes.

Un nuevo rótulo indica «Hacia las tres de la madrugada». Un hombre con ademán autoritario ordena al hombre de las ropas extravagantes que las arroje por la ventana. Después, como en un castigo escolar, lo pone de cara a la pared y carga sus brazos en cruz con libros, que pronto se transforman en revólveres con los que tirotea a su doble, que cae contra la espalda desnuda de una mujer en un parque, de donde es recogido por transeúntes que por allí pasean.

La mujer entra en la habitación y ve en la pared la *Acherontia atropos*, una mariposa cuyo tórax tiene un aspecto semejante a una calavera; y también al hombre, que carece de boca y que es sustituida por el vello de la axila que acaba de desaparecer de la de la muchacha. Esta abre la puerta y accede directamente a una agreste playa, donde aparece un nuevo joven con el que pasea, encontrando a su paso los adminículos del ciclista.

Un nuevo rótulo «En primavera» aparece sobre impresionado en el cielo donde se ve un paisaje desierto en el que están enterrados hasta el pecho el hombre y la mujer, según concluía el guión original, «ciegos, con los vestidos desgarrados, devorados por los rayos del sol y un enjambre de insectos».

La extensión de la descripción de los planos de esta película es obligada si se quiere dar cuenta de su carácter de poema en imágenes, cuyos hallazgos visuales proceden en gran medida del poemario homónimo que Luis Buñuel tenía listo para la imprenta en 1927.

El mismo Buñuel señalaba la importancia que para él tenían los sueños, las visiones y los delirios en su vida cotidiana, en el grupo surrealista de París y, por tanto, en su cine. Por influencia de las teorías de Sigmund Freud, el surrealismo admitía las imágenes e ideas oníricas dentro de sus postulados. Toda la cinta puede definirse como una sucesión de sueños encadenados. Posee una de las secuencias más impactantes de todo el cine: la navaja que secciona un ojo de mujer. Para rodar la secuencia en que el ojo de la mujer es sajado por una navaja de afeitar se utilizó el de una vaca a la que se afeitó el pelo de la piel que lo rodea. En varias imágenes se pueden descubrir las obsesiones recurrentes en Buñuel y Dalí. Así ocurre con la crítica a la educación impartida por la Iglesia, la represión sexual, el «carnuzo» o burro en descomposición, la mano con hormigas o el cuerpo femenino. De esta manera, artesanal, pero muy innovadora e inquietante en la época de su primera proyección, se da el inicio cinematográfico de dos de las carreras artísticas más significativas de todo el surrealismo mundial.

Un perro andaluz refleja el ambiente de la Residencia de Estudiantes en la que Dalí, Lorca y Buñuel convivían. El hombre castigado cara a la pared, los pupitres, la rebelión ante la autoridad, los hermanos maristas o el deseo carnal así lo atestiguan.

Lorca estaba convencido que «el perro andaluz» era él, tal como explicó el propio Buñuel en 1975.

Cuando en los años treinta estuve en Nueva York, Ángel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí, le había dicho: «Buñuel ha hecho una mierdecita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*; y ese perro andaluz soy yo.» *Apud* Gibson (2009:228)

El hecho se podría justificar en la profunda enemistad entre Lorca y Buñuel en aquel momento, aunque Buñuel siempre negó cualquier referencia a Lorca.

Buñuel y Dalí elaboraron el guión en simpatía ideológica y con la máxima de no dejar intervenir ningún atisbo de control racional o asociación de ideas lógica y convencional mientras lo escribían. También rechazaban el menor indicio de simbolismo, motivo o clave que pudiera ser interpretada desde un punto de vista cultural. Por ello no cabe hacer interpretación alguna sobre esta cinta, aunque no han faltado exégesis desde varias afiliaciones, en especial desde las filas del psicoanálisis. Incluso en el momento de su creación, los dos autores habían evitado interpretar su sentido, pues habría supuesto negar la esencia de la propia película. Muchos de los motivos presentes en el filme (los carnuzos, las hormigas, *La encajera de Vermeer*) eran patrimonio del ambiente creativo común que se daba en la Residencia de Estudiantes, sin poder discriminar su afiliación a uno u otro. En muchos de los casos las ideas partían de Pepín Bello, un residente que no produjo obra creativa alguna. El plano final de la película de los dos amantes enterrados en la arena del desierto está conectado en última instancia con el *Duelo a garrotazos* de Goya y con el *Ángelus* de Millet, y aparece tanto en cuadros de Dalí como en *Viridiana* y *Belle de jour* de Buñuel.

La escena más conocida, la del ojo cortado, parece proceder de Buñuel, como podría concluirse a partir de su presencia inaugural como actor en su única

actuación como protagonista. Se trata de un cegar la mirada convencional para que surja la mirada asomada al interior. Esto es lo que promovía el surrealismo, como se puede apreciar en estos versos de su poeta favorito, Benjamin Péret:

Si existe un placer

es el de hacer el amor

el cuerpo rodeado de cuerdas

y los ojos cerrados por navajas de afeitar

El propio Buñuel explica que: para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque traumático en el mismo comienzo del filme; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz.

La originalidad radical y su lugar en la historia del cine radica en que la película, de modo premeditado, destroza las convenciones de la narrativa fílmica habitual (lo que se ha denominado «modo de representación institucional» o MRI) buscando liberar de la mímesis aristotélica tradicional a la cinematografía, del modo en que ya había sido hecho en pintura o literatura. Es patente el método consciente de ruptura de la continuidad o *raccord* entre los distintos planos de la película, tanto en el plano del espacio como en el del tiempo, cuyo ejemplo más visible es la ostentosa heterogeneidad de los sucesivos intertítulos: «Érase una vez», «Ocho años después», «Hacia las tres de la mañana», «Dieciséis años antes», «En primavera».

Debido a todas estas novedades, la cinta fue aclamada entre las elites culturales parisinas, pues difería grandemente del cine vagamente simbolista de la vanguardia francesa. Al cine donde se proyectaba acabó acudiendo el *tout Paris*: Pablo Picasso, Le Corbusier, Jean Cocteau, Max Ernst, Man

Ray, René Magritte, René Char, Ives Tanguy, Jean Arp, Pierre Unik, Louis Aragon, Paul Éluard, Tristan Tzara y en general, todo el grupo de artistas liderado por André Breton. Este, rechazó el carácter pretendidamente surrealista de otras obras como *La coquille et le clergyman*, de Germaine Dulac y consideró *Un perro andaluz* como el ejemplo perfecto de surrealismo cinematográfico, que les valió a Buñuel y Dalí ser acogidos de pleno derecho en este grupo.

Desde finales del siglo XIX, sus comienzos, el cine tuvo su forma de presentación prioritaria en las pinturas de los clásicos. Era muy común ver en el teatro los cuadros vivientes (*tableaux*vivants), representaciones didácticas con fondo histórico o religioso, que reproducían preferentemente cuadros clásicos. El cine, en búsqueda de una legitimación plástica y estética, reprodujo muchas pinturas, componiendo en muchas ocasiones filmes completos inspirados en las composiciones pictóricas de los grandes maestros de la pintura. En otras ocasiones, durante todo el siglo XX, los directores de cine se inspiraron en los grandes pintores, tanto para comprender las obras representadas como para reproducir ambientes y colores como para contar sus vidas, recrear sus argumentos y revivir sus formas de expresión.

Muchos directores y fotógrafos cinematográficos fueron pintores, como Fritz Lang y Houston,otros artistas han puesto su arte al servicio de los decorados, Dalí por ejemplo, o al vestuario, los títulos de crédito, la dirección artística o los diseños arquitectónicos.

El cine, por otra parte, «ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna», según José Luis Borau, en su discurso como académico electo leído en el acto de su recepción pública el día 21 de abril de 2002. Tres son, según él, las

aportaciones principales del cine a la pintura: la luz, el encuadre y el movimiento. Respecto de la luz, considera que el artificio empleado en el cine para imitar la realidad se ha llevado intencionadamente a muchos lienzos, iluminación deliberadamente artificial de los cuadros de Eduardo Arroyo o David Hockney, desenfoque de algunos objetos en la pintura de Boccioni o Caulfield y los reflejos en algunas de Richard Estes. Borau considera también que el cine ha contribuido a establecer otro tipo de encuadres en la pintura. Así, recuerda las salidas de plano de alguna pintura de Freud, los picados y contrapicados de Malevich, las escenas inacabadas de Monory, el plano y contraplano de Arroyo, incluso los retratos como si fueran negativos de películas de Hamilton.

Todas las artes se han enriquecido entre sí, pintura, fotografía y cine se han mezclado de tal modo que las unas y el otro se contienen en los múltiples y complejos procesos experimentales de la creación. La pintura usa del cine la esencia primaria de este: la fotografía. Muy pronto incorpora un efecto bien conocido: la cinética. Y todo sin unir un fotograma. El artista fuerza la imagen fija y consigue que se mueva, del mismo modo en que, sin una palabra, consiguió que esta hablase. Se trata de ganar el juego, el juego de la creatividad que como una fruición adictiva se problemática cada vez más.

De la misma manera que el cómic ha dado personajes y argumentos al cine, el cine ha influido en el comic y en sus formas expresivas, como en los dibujos de Hugo Pratt o en el Manga japonés y a través de él en todo el cómic occidental, con sus secuencias cinematográficas, el ritmo y la movilidad de sus viñetas, sus encuadres, picados y contrapicados, primeros planos y planos detalle.

Como Buñuel, Dalí es autor de libros que incluyen poesía y drama, novela y autobiografía. Por más que Lorca le vaticinara en 1922 estar destinado al cumplimiento de una misión literaria, es la suya una obra polémica que en teatro (*Salomé*) y en novela (*Rostros ocultos*) tanto se ensalza como se repudia. Peter Brook estima que «tiene lo que podría llamarse la degeneración de Strauss y la fantasía de Wilde». El propio Salvador ironiza sobre una literatura cuya escritura se justifica tanto por no ser buen pintor como por ser demasiado inteligente para dedicarse sólo a los pinceles. El interés por la literatura daliniana estriba tanto en la evidencia de la trasgresión de las fronteras artísticas como en la tendencia a la plasmación de la escritura automática.

Los títulos pertenecientes a la época surrealista del pintor son de manifiesta elocuencia en cuanto a la composición plástica de sus tendencias cinematográficas: *El asno podrido, Un chien andalou, El alma, La carretilla de carne* y *Babaouo.* La recurrencia al pensamiento paranoico para obtener imágenes inusuales, la embestida contra el mundo convencional y arbitrario, la diatriba contra la narrativa tradicional, la rebelión contra el espectador esnob, y la figuración dinámica y barroca, son algunos de sus postulados recurrentes.

El alma es un texto más intencional que explícito. Su filmación hubiera dado lugar al «primer film neo-místico» en la historia del cine español. El personaje de Santa Teresa y el gusano convertido en mariposa debieran haber funcionado como imágenes dobles que, en virtud del sentido paranoico de la continuidad, pudieran presentarse encadenadas. Dalí sublima la autoría de sus deseos en unos imaginarios títulos de crédito donde se autocalifica como *autor,*

productor y *director.* En *El asno podrido* y *La carretilla de carne* predomina un tipo de creatividad donde la imaginación del artista remite a la imaginería de su pintura y a sus elementos iconográficos habituales.

La iconografía del asno podrido, materializada plásticamente en *Un perro andaluz,* se conforma con los elementos que el artista denomina «los simulacros» y que, en sus propias palabras, no son otros que «la mierda, la sangre y la putrefacción». Tras esta representación, evoca en la nueva imagen surrealista los factores de la decepción, el desagrado y la repulsión. Son imágenes al servicio de la nueva conciencia, al servicio de la revolución.

Babaou es el texto más desarrollado y acabado. Fue publicado en Francia en 1932, poco después de las colaboraciones con Buñuel. La plástica de la que se serviría el hipotético filme repite el número de los animales muertos (asnos, vacas, caballos) o decapitados (gallinas), de los ojos vendados, de la piedra o el gran pan sobre la cabeza. Las macroestructuras y los elementos gigantescos son una constante en la plástica daliniana: inmensas sábanas colgantes en las fachadas, camas de quince metros con cipreses yacentes, autobuses cinco veces más grandes de lo normal, cucharas gigantescas. El tema del maquinismo se hace patente en la abundante presencia de motocicletas y máquinas de coser, elemento recurrente en todos los guiones cinematográficos de los surrealistas, desde Lorca (*Viaje a la Luna*) a Porlán Merlo (*El arpa y el bebé*). Si nos fijamos en el aspecto cromático, el filme recurre al blanco y negro; en contraste, contiene una sola secuencia en color.

Desde 1931, Dalí vivió obsesionado por hacer cine. La producción literario-cinematográfica lo demuestra: los vanos intentos de filmar con Disney en

América, y junto a Marquina en España. Sólo con Buñuel —nunca contra él— pudo hacerlo satisfactoriamente.

Capitulo 3: La mirada, un espejo y el significado.

Retomando la la teoría de Lacan, la cual es una relectura de la teoría psicoanalítica de Freud, retornando a algunos conceptos iniciales del mismo. Lacan incorporó nociones lingüísticas, filosóficas y topológicas, afirmando que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, donde rigen la metáfora y la metonimia.

Jacques-Marie Émile Lacan (París, 1901-1981), psiquiatra y psicoanalista, buscó reorientar el psicoanálisis. Sostenía que el psicoanálisis se había distorsionado. Realizó una lectura freudiana del estructuralismo, incorporando nociones lingüísticas, filosóficas y topológicas, lo cual lo llevó a redefinir muchos términos del psicoanálisis.

Afirma que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, retornando a la concepción original de Freud. O sea expresa que el inconsciente no puede representar objetos reales en el lenguaje de modo absoluto, lo inconsciente remite a lo no-dicho por el lenguaje.

Toma sus nociones lingüísticas de Saussure, lo cual permite releer a Freud. Incluye el concepto de lógica del significante para explicar a Freud. En la teoría lacaniana, el yo se constituye en torno al reconocimiento de su imagen, en la imagen del otro, o en su imagen en el espejo, el “estadio del espejo”.[1]

Plantea que el recién nacido no realiza movimientos de acuerdo a su voluntad, por ejemplo cuando tiene hambre, patalea, en lugar de dirigir la mano al pecho o al biberón, o sea que el cuerpo del bebé no responde a las órdenes de su cerebro, su cuerpo funciona defragmentado, y no como una unidad. El bebé sufre esto cuando toma conciencia de que su cuerpo no obedece, esto desaparece cuando descubre su imagen reflejada en el espejo, y el espejo le

[1] Zizek, Slavoj, Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock,

sonríe. La imagen del espejo le es grata, principalmente porque el espejo imita sus movimientos, estableciendo una comunicación.
Este momento se continúa cuando el recién nacido encuentra otros de su edad, Lacan lo llama el "reencuentro con lo idéntico". Un tercer momento, es cuando encuentra la mirada de la madre, el "encuentro con el semejante". La mirada de la madre es el espejo en el cual se mira el bebé, si él sonríe la madre sonríe, si llora, la madre se pone triste.
Según Lacan, lo importante no es quesea querido, sino que se pudo decodificar su mensaje. En este momento, el recién nacido va entrando en el símbolo. Esto servirá para el estudio de la patología.
Cuando un bebé no es comprendido por su madre, al crecer, se desarrollará como neurótico o peor aún, como psicótico. Determina el valor fundamental de la comunicación adecuada de la madre con el bebé, explicando que si al amamantar al niño, la madre está haciendo otra cosa, en lugar de brindarle amor, no se establece la comunicación. Y que el ser humano se estructura en la mirada del otro, o sea, es lo que esperamos que sea. Más tarde, Lacan agregaría que es el momento en que nace la capacidad simbólica de la persona. Y que el símbolo primario es el falo.
Afirma que el inconsciente funciona como un lenguaje regido por la metáfora y la metonimia. El inconsciente emplea metáforas propias, que no parecen tener significado aparente para el estado conciente.[2]
Lacan rompe con el concepto saussuriano de signo, como significado y significante. Para él el significante remite a otro significante, y éste a su vez, a otro más, y nunca hay un significado final. Afirmaba: "el lenguaje se impone, y a la persona no le queda otro remedio que hablarlo", refiriéndose a que el inconsciente tiene un lenguaje que empuja, y quiere expresarse, y nosotros le damos forma verbal.
E incluso retomando la concepción lacaniana del amor, mencionándola ya que los deseos que se juegan dentro de el film el "perro andaluz", incluyen temas como el deseo y mas allá de deseo, en la que distinguía dos maneras de amar, la forma egoísta, posesiva y anal, y el "amor evanescente". El bebé

[2] Zizek, Slavoj, Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock,

desarrolla un amor posesivo propio de su edad, pero alrededor de los 5 años, cambia y deja de ser posesivo.
En el amor posesivo, la satisfacción no va más allá del momento de posesión del objeto. El amor posesivo no deja recuerdos, deja huecos imposibles de llenar.

El amor evanescente, es profundo y da libertad, admite que el otro se vaya, aunque le duela. Según Lacan, el amor posesivo se supera a través de la etapa edípica, donde el niño supera las pasiones amorosas de su infancia. El niño ingresa siendo un narciso, y sale aceptando los hermanos, los límites, la prohibición del incesto. Y esta etapa se supera favorablemente con la ayuda de los padres.
A partir de la conjunción entre cine y psicoanálisis se analizan los alcances de la posición inevitablemente voyeurista del espectador cinematográfico y su relación con la crítica feminista. Desde una perspectiva lacaniana se atiende a la función de la imagen tanto en la intrincada relación mirada - productor y espectador, como en la discusión de lo que se conoce como el régimen especular del cine. Tras estas re-visiones teórico-estéticas se abordan -finalmente- las construcciones de las fantasías en el film.

La teoría cinematográfica y la teoría lacaniana conforman un tríptico recurrente. La conjunción entre el cine y el psicoanálisis surge como una poderosa forma de crítica ideológica a mediados de la década de 1970 y en la década de 1980. Esta crítica hizo un temprano uso de los conceptos lacanianos del estadio del espejo y de lo imaginario, y de sus desarrollos de sus conceptos freudianos de pulsión y escisión del sujeto. E incluso ha sido la crítica feminista a la que se le ha prestado particular atención a la función de la imagen en relación mirada - productor y espectador.
Siendo años antes el surigimiento de “un perro andaluz” la cual fue estrenada el 6 de junio de 1929 en el cine Studio des Ursulines de París (Francia). Posteriormente se exhibió durante nueve meses ininterrumpidamente en el Studio 28 de la misma ciudad.

La crítica de los 70' articula sus análisis cinematográficos a partir de lecturas e interpretaciones con recurso al nivel inconsciente.[3] En esta crítica el "régimen escópico" del cine conduce a mecanismos de voyeurismo y fetichismo: el cine deviene una máquina deseante al poner en escena la "pulsión escópica", que según la lectura Laca consiste en la incorporación de la mirada y la voz en el reconocimiento temprano y concreto de ser reconocido por la madre; en el estadio del espejo de Lacan la madre ya está implicada en la percepción que el niño hace de sí mismo; está presente a sostenerlo. El resultado es una localización del sujeto en el campo del Otro, lo social. A partir de entonces, la pulsión escópica (asociada con el ojo involucra esencialmente la constitución del sujeto en relación con los otros: «en la pulsión, de lo que se trata es de hacerse ver. La actividad de la pulsión se concentra en este hacerse»[4] Así, en el fantasma escópico, el sujeto existe sólo en relación con una mirada imaginaria, la del Otro - en este caso, la madre -.

Con esta noción de la mirada, la crítica cinematográfica adquiere fuerza, pero aún resta una dificultad teórica, en tanto confunden la «visión» con la "mirada".

E incluso mencionando a Sartre y Lacan con la esquizia entre la visión y la mirada. El término francés "le regard" sirve para ambas, pero los traductores de Jacques Lacan utilizan "mirada", mientras que los de Jean-Paul Sartre usan "visión". En el pensamiento de Sartre, "le regard" (la visión) está del lado del sujeto, en tanto que en los desarrollos más avanzados de Lacan "le regard" (la mirada) está del lado del objeto, en el campo del Otro. Así, debe aclararse que en la discusión de lo que se conoce como el régimen especular del cine, la visión es identificada con la cámara, y la cámara está del lado del sujeto.

Por otra parte, los críticos cinematográficos que se sirven de los desarrollos psicoanalíticos consideran que el espectador de cine es posicionado en un determinado lugar por el aparato cinematográfico, que incluye una sala oscura, imágenes más grandes que las de la vida real proyectadas en lo alto, y métodos clásicos de edición que suturan al espectador en la narrativa fílmica,

[3] METZ, Christian, Psychoanalysis and Cinema: the imaginary signifier, Macmillan
[4] LACAN, Jacques, Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, p. 202

en una analogía con el estadio del espejo de Lacan. La sutura es una metáfora tomada de la cirugía, en la que se alude a la unión de dos superficies del cuerpo, especialmente la unión de una herida mediante puntos. Según Metz, la identificación primaria es con la propia actividad de ver del espectador, no con las personas que aparecen en la pantalla. El significante cinematográfico construye para el espectador una relación fetichística con el cuadro, los personajes, la historia e incluso con la institución cinematográfica misma. Puesto que en el cine clásico de Hollywood la cámara generalmente es controlada por un director hombre, la percepción del espectador está ligada a la orquestación de la visión masculina, esto conduce a un punto de intervención con lo que se juega del deseo.

E incluso dentro de "un perro andaluz" como el personaje masculino no se halla en una posición central, sino que ocupa un lugar marginal en el extremo derecho de la imagen. Sin embargo, es su mirada a que estructura todo el argumento narrativo de la misma. No es que su mujer no mire: ésta mira, de hecho, con intensidad, pero el objeto de su interés permanece oculto a los ojos del espectador. La mirada femenina se define así como vacía, atrapada entre dos polos que trazan el eje masculino de la visión. En efecto, el objeto de la mirada del varón sí que se halla claramente subrayado: la presencia del desnudo femenino, plenamente visible, hace que nos identifiquemos inmediatamente, en tanto que espectadores, con la mirada masculina. La mujer queda al margen de un triángulo imaginario de complicidades que se teje entre el cuadro, el hombre y el espectador. De este modo, el placer que experimenta este último se produce a través de una negación de la mirada de la mujer, que no está ahí sino como blanco de una broma sexual construida a sus expensas. Se refleja de una forma sorprendente lo que algunas autoras feministas han llamado «la política sexual de la mirada» [the sexual politics of looking].[5]

Mencionando dentro de estos tópicos a Laura Mulvey que habla de el placer visual y narrativa fílmica. (Agosto 15 de 1941) feminista británica, dedicada a realizar teorías del film a partir de teorías psicoanalíticas.

---

[5] Mulvey, Laura, Visual Pleasure and narrative Cinema, en Visual and Other Plesures, Macmillan, pp 14-26

El cine clásico es por antonomasia el espectáculo de la mirada. Un lenguaje que, gracias al desarrollo del esquema de producción del maistream –Hollywood, claro está- se consolidó como la industria narrativa dirigida al placer voyeurista de un espectador típicamente masculino. Laura Mulvey desarrolló toda una tesis al respecto, cuando en 1975 publicó ese hito de la teoría feminista del cine que es "Placer Visual y Cine Narrativo".

Hay sin duda un antes y un después de este polémico artículo. La mirada del espectador y la mirada del personaje ya no volvieron a ser consideradas "inocuas". Por el contrario, el papel de la mirada se reveló trascendental a la hora de analizar la ideología subyacente en un filme. Las reacciones críticas ante el trabajo de Mulvey fueron tales, que en el 81 publica una respuesta: "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema".

Partiendo del psicoanálisis, Mulvey estudia el cine de Hollywood de los años 30, 40 y 50, desde la hipótesis de que la diferencia sexual queda marcada a través de la mirada. La representación patriarcal recoge la jerarquía binaria activo/pasivo, sujeto/objeto, de nuestras culturas, dándole al hombre el papel del sujeto que mira; y a la mujer el lugar del receptor de esa mirada, el objeto de deseo.

Por lo tanto, la narrativa del cine de Hollywood (dominante, masculino) inscribe al personaje femenino como objeto erótico, soporte del deseo masculino. El protagonista hombre, portador de la mirada, es el elemento activo del filme: el sujeto de la narración, el centro de la historia que desencadena los acontecimientos, de tal forma que para obtener la gratificación simbólica propia del cine, el espectador se debe identificar con él. Así obtiene placer y llega a la catarsis.

Ante esta dinámica, el personaje femenino connota un problema que cada película debe resolver. Como objeto erótico y sede de la sexualidad, implica una amenaza de castración que logra ser disuelta de dos formas: mediante la fetichización de la mujer-personaje, que la consagre como imagen-objeto,o a través de alguna forma de dominación sádica que la sujete y controle.

Este tipo de narrativa no causa problemas para un espectador masculino, que se puede identificar plenamente con el protagonista. La espectadora, en cambio, vive una identificación “conflictiva”. Más aún cuando el personaje femenino es fatalmente escindido entre la mujer fálica y perversa (la prostituta, la amante, la mala madre) y la mujer virtuosa, débil y sumisa.
Los personajes femeninos se consolidan como mujeres negociables (madres, hijas, esposas) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, mujeres de la calle).

Hay siempre una moral prescriptiva de la dominación masculina y el establishment. Cuando el personaje femenino violenta esta ley, debe ser castigado, y si en esta trangresión arrastra a un hombre, este también lo será. En los géneros típicamente masculinos –el western, el cine negro, la ciencia ficción, el cine de aventuras-, donde el personaje femenino es representado con una sexualidad que obsesiona al hombre y que llega a anularlo, la narrativa tiende a la destrucción de la mujer, y/o del hombre, o a la de ambos.
La mujer transgresora y el hombre que sucumbe ante ella son castigados con la exclusión social, la marginalidad legal o incluso la muerte. La mejor vía para reincorporar a la mujer al establishment es el amor. En géneros "femeninos" como la comedia, el musical y el melodrama, el amor romántico y el cortejo del enamoramiento son las vías seguras para anular simbólicamente cualquier forma de subversión femenina.
¿Qué placer puede obtener entonces una espectadora mujer? ¿Con qué personaje puede identificarse? El goce propio de estas narrativas es esencialmente masculino. La fantasía voyeurista es construida para un espectador hombre.
La mujer, para identificarse con las imágenes de la pantalla debe asumir una posición pasiva y narcisista: ser mirada, y una posición masoquista: ser castigada. O puede obtener placer a través de una identificación transexual con el protagonista, es decir, acepta la identificación con lo masculino en aras de ser sujeto activo.
La crítica cinematográfica emergió en todo su esplendor con la aparición del ampliamente citado ensayo de Laura Mulvey que inauguró una fuerte

investigación en cuestiones ligadas a la representación. Este ensayo titulado «Visual Pleasure and narrative Cinema» [«Placer visual y cine narrativo» publicado en 1975 en la revista británica Screen, es uno de los textos que más ha contribuido a analizar este componente político de la mirada. Convertido en una referencia ineludible en la teoría fílmica, el texto de Mulvey utiliza el psicoanálisis como una herramienta para indagar en una doble dirección. Por una parte, intenta desentrañar el rol que se les atribuye a las mujeres como espectadoras en el aparato cinematográfico. Por otra, se interesa por estudiar cómo aparece representada la mujer en el cine - sobre todo, en su formulación canónica, en el llamado cine clásico de Hollywood de las décadas de 1930 y 1950-.

Para cumplir con este objetivo, Mulvey parte de una pregunta básica: ¿qué tipo de placer proporciona el cine? En primer lugar, la autora sugiere un disfrute ligado a la escopofilia o al placer de mirar. En Tres Ensayos sobre una teoría sexual, Freud identifica la escopofilia como uno de los componentes de la sexualidad infantil, destacando las actividades voyeurísticas de los niños, su deseo manifiesto de indagar en lo prohibido (los genitales, las funciones corporales, la presencia o ausencia de pene, el acto sexual entre los padres...). Las convenciones ilusionistas del cine clásico - que recrean un mundo cerrado en sí mismo que parece desplegarse mágicamente ante nosotros, indiferente a nuestra presencia - provocan en el espectador la fantasía voyeurística de estar observando la vida privada de una serie de personajes que permanecen totalmente ajenos a la existencia de su mirada. Las condiciones habituales de exhibición (el contraste extremo entre la oscuridad de las butacas, que aísla a los espectadores unos de otros, y el brillo parpadeante de la pantalla) acentúan esa ilusión placentera de contemplación secreta.

¿Qué función desempeña la diferencia sexual en la economía del placer dentro del cine clásico? Según la autora, el placer de mirar se halla dividido en dos polos: un polo activo/masculino y un polo pasivo/femenino. Mulvey sostenía que la visión está vinculada con el descubrimiento de la diferencia sexual, la falta de pene en la mujer; de allí que varias imágenes glamorosas de mujeres estuvieron destinadas a llenar esa falta, a tal punto que la mujer se convierte en el sustituto del falo imaginario, provocando y satisfaciendo los deseos voyeuristas y fetichistas de los espectadores hombres. Como señala la autora,

ello hace del hombre el portador activo de la visión, y de la mujer, su objeto pasivo.[6]

Así, las mujeres, codificadas para causar un fuerte impacto visual y erótico, cumplen fundamentalmente el papel de «espectáculo», de objetos para-ser-mirados. Esta cualidad de «ser-mirada-idad» (to-be-looked-at-ness) del personaje femenino es tan marcada que la irrupción de su imagen en la pantalla llega a veces a interrumpir el desarrollo de la línea argumental, congelando el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. El hombre, en cambio, ejercería una función netamente narrativa: es él quien actúa como soporte activo de la historia, controlando los acontecimientos, haciendo que las cosas sucedan, mientras que la mujer es una presencia pasiva, un mero icono; él hace avanzar la diégesis, ella simplemente se muestra. Se explicaría así que el espectador tienda a elegir al héroe como objeto de identificación y a la heroína como objeto de goce.

El texto de Mulvey insiste, pues, en el papel de espectáculo que cumple la mujer en el cine clásico. Sin embargo, como ella misma se encarga de remarcar, la aparición de la figura femenina plantea en términos psicoanalíticos, un problema aún más complejo: su carencia a la castración provoca ese miedo que, según Freud, se oculta en el inconsciente masculino. De este modo, si por un lado la mujer constituye una imagen fascinante, una ocasión de goce visual, por el otro representa una presencia amenazante, una fuente de ansiedad ¿De qué opciones dispone el cine para enfrentarse a la amenaza de castración? La primera de ellas es, según la autora, la del sadismo - tan frecuente en el llamado film noir [cine negro] - probar la «culpa» (asociada con la castración) del personaje femenino, subyugándolo mediante el castigo o el perdón. Es la vía que suele adoptar Hitchcock. Buen ejemplo de ello - afirma Mulvey- es el voyeurismo sádico de Scottie, el protagonista de Vértigo:

"El voyeurismo de Scottie es evidente: se enamora de una mujer a la que sigue y espía sin hablarle. Su lado sádico es igualmente evidente: ha elegido (y lo ha

[6] Mulvey, Laura, Visual Pleasure and narrative Cinema, en Visual and Other Plesures, Macmillan, pp 14-26

hecho libremente, pues había sido un abogado de éxito) ser policía, con lo que esto supone de posibilitar seguimientos e investigaciones. (...) La curiosidad de Scottie vence en toda línea y Judy es castigada."[7]

El segundo camino que puede emprender el inconsciente masculino - según Mulvey - es el del fetichismo. Esto es, la negación de la amenaza de castración mediante la transformación de la figura femenina (la "estrella") en un fetiche, en un objeto despojado de toda connotación de peligro. Es la opción que elige, por ejemplo, Sternberg:

"Mientras Hitchcock se adentra en el lado del investigador del voyeurismo, Stenberg produce el fetiche final. (...) La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; aquélla no es ya la portadora de la culpa sino un producto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, se convierte en el contenido del film y en el destinatario directo de la mirada del espectador. Sternberg combate la ilusión de la profundidad de la imagen; su pantalla tiende a ser unidimensional, pues sombras, encajes, follaje, veladuras, serpentinas, etc., reducen el campo visual."

De la representación imaginaria, a la dialéctica entre "el ojo" y "la mirada" siendo esto un corolario importante de este análisis que Mulvey plantea en torno al espectador suturado en el filme desde una posición inevitablemente voyeurista, es que el placer es teorizado como un término negativo, una marca del pacto del espectador con un sistema sexual opresivo. Con la aparición del ensayo de Mulvey, el cine se convirtió en un arma feminista por excelencia, hasta el punto de que «el feminismo y el psicoanálisis se convirtieron en herramientas de un acto absorbente de desciframiento para la teoría de Mulvey y para su descubrimiento del «espectador activo», que apuntaba a poner al descubierto "el inconsciente social regido por el patriarcado».[8]

Sin embargo, hacia fines de la década del 80, surgió una crítica lacaniana al uso que Metz y Mulvey hicieron de Lacan en sus análisis. Según esta crítica, aquellos análisis estaban basados en una concepción equivocada de la mirada, pues presentaban al sujeto demasiado determinado por la imagen de la

---

[7] Mulvey, Laura, op. cit. Pp 18-19
[8] Lebeau, Vicki, Lost Angels: Psychoanalysis and Cinema, Routledge, p. 38

pantalla. Se llegó a la decisiva conclusión de que no es lo mismo concebir la pantalla como un espejo (concepción derivada del estadio del espejo de Lacan) o el espejo como una pantalla (concepción que debería derivarse de una correcta comprensión de la mirada lacaniana). Este problema se debe a que la mirada lacaniana ha sido confundida con la «mirada panóptica» analizada por Michel Foucault, que define la perfecta visibilidad de la mujer bajo el patriarcado y de "absolutamente cualquier sujeto"[9]. El aparato panóptico del siglo XIX niega la existencia de lo que queda por fuera de lo visible y lo conocido.[10] Esto no significa que ese aparato ignore el hecho de que los sujetos individuales están en conflicto respecto de lo que constituye el saber, sino que supone que como resultado de esos conflictos puede llegarse a un saber totalizado, completamente definido. El sistema lacaniano, por el contrario, muestra que lo que se produce por acción del sistema simbólico nunca puede ser determinado. Aquí el conflicto no se refiere a aquel que se produce entre dos posiciones diferentes, sino al hecho de que ninguna de ellas surge de una identidad segura, que no puede llegarse a un conocimiento definitivo. Este nuevo punto de vista del cine fue radical, a tal punto que rechazó una teoría de la representación basada en una realidad que supuestamente ya estaba allí antes de los discursos que ayudan a construirla, y también a construir al sujeto espectador.

La teoría cinematográfica posfeminista pasó de la teorización de Metz del significante cinematográfico como imaginario a la teorización de Lacan de una dialéctica entre «el ojo» y «la mirada». En su teoría, el ojo no es meramente un órgano de la percepción, sino también un órgano de placer. Hay una dialéctica del ojo y la mirada - «el ojo» como capturado en el orden simbólico y «la mirada» como buscando la satisfacción de una fantasía narcisista - puesto que todos los objetos, sujetos a la pulsión escópica, participan en el conflicto entre la fantasía imaginaria y las exigencias de lo simbólico, el deseo del Otro. El sujeto hablante nunca puede quedar completamente atrapado en lo imaginario, como sostenía la antigua teoría feminista. No puede suponerse que el proceso que produce la operación ideológica de constitución del sujeto trabaje sin error.

[9] Copjec, Joan, Read my desire: Lacan against the Historicists, MIT Press, pp 15-38
[10] Foucault, Michel, Power/Knowledge: Selected interviews and Others Writings, pp 146-156

Para Lacan, en cambio, el desconocimiento es inseparable de proceso de constitución mismo, ya que el sujeto nunca puede localizarse en el punto de la mirada. El campo visual deja de ser un espejo y se convierte en una pantalla. Por lo tanto, es teóricamente incorrecto concentrarse en las identificaciones imaginarias del espectador cuando la emergencia de la alteridad perturba la distinción entre el objeto y el sujeto, "entre lo que veo" y lo que "soy"[11]. La anterior teoría cinematográfica consideraba la identificación como un reconocimiento, y de ese modo dejaba de lado la invasión de la otredad. La ilusión cinematográfica no es fantasmagoría carente de significado. Lo real lacaniano es imposible desde el punto de vista de lo imaginario que la ideología tiene bajo su control, pero su existencia se hace sentir como terroríficamente otra, en razón de su ausencia del mundo ilusorio del espectador. Por lo tanto, la tela en la que se proyecta el filme, en lugar de ser un mero espejo para el narcisismo del sujeto, se vuelve una pantalla, un elemento otro, opaco, que alcanza y suscita la mirada del sujeto.

La obra de Magritte "Relaciones Peligrosas" puede utilizarse como una metáfora en este sentido. En el cuadro, una mujer desnuda se esconde detrás de un espejo. Pero el espejo, utilizado así como una pantalla, delata su deseo de ser vista, puesto que en el espejo vemos la espalda de la mujer desnuda. Ella se esconde - a través de la mascarada - como femenina mientras desea ser vista como el falo. Solicita la mirada mediante una afectación de modestia, pero la pantalla-espejo no solo no oculta sino que revela lo que no debería: que en su mascarada femenina ella es fálica.



[11] Lebeau, Vicki, *Op. cit*, p 46

Una primera asociación que surge en este punto consiste en que la pornografía constituiría el género que se supone "revela todo lo que hay allí para revelar", que lo registra "todo" con una cámara directa y lo ofrece a nuestra vista. Sin embargo, "es precisamente en el cine pornográfico donde la «sustancia del goce» percibida por la visión desde afuera está radicalmente perdida. Retomemos la relación antinómica de la mirada y la visión como la articula Lacan. La visión, es decir el ojo que ve el objeto, está del lado del sujeto, mientras que la mirada está del lado del objeto. Cuando miro un objeto, el objeto está siempre mirándome de antemano, y desde un punto en el cual yo no puedo verlo.

Esta antinomia visión-mirada se pierde en la pornografía, precisamente porque la pornografía es intrínsecamente perversa; su carácter perverso[12] no reside en que llega al final y nos muestra todos los detalles obscenos; sino que el espectador es forzado a priori a ocupar una posición perversa. "Contrariamente al lugar común de que en la pornografía el otro (la persona mostrada en la pantalla) es degradado a la condición de un objeto de nuestro placer voyeurista, debemos subrayar que es en si el espectador el que ocupa la posición del objeto: los sujetos reales son los actores de la pantalla que tratan de excitarnos sexualmente, mientras que nosotros, los espectadores, somos reducidos a la condición de mirada-objeto paralizada."[13]

Hay dos aspectos de este género que, en conjunto, justifican el interés de las feministas. Uno atañe a sus dispositivos formales, y el otro, a su escenario. Los dispositivos formales articulan los enigmas propuestos por el escenario, un estilo visual en claroscuro de luz blanca y sombra negras en un escenario urbano define el tono de duplicidad de la acción, cuyo motor es la femme fatale.

¿Cómo posiciona el film noir al espectador y qué fantasías debe ofrecer a través de sus dispositivos, su argumento y sus personajes? Por un lado, este cine se presenta como un género masculino. Un héroe lucha contra otro

---

[12] Cabe agregar como señala Lacan que la posición del perverso está determinada en el núcleo más íntimo por una instrumentalización radical de su propia actividad: él no realiza la actividad para su propio placer, sino para el goce del Otro.

[13] Zizek, Slavoj, Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock, p. 36

hombre para tratar de vencer la alienación dentro de un sistema corrupto, inducido por una pérfida mujer: "El poder atribuido a la mujer fatal es una función de los temores ligados a las nociones de pulsiones indomeñables, el desvanecimiento de la subjetividad y la pérdida del control consciente"[14]. De esta manera, un modo de ver el film noir es considerar la destrucción de la mujer por acción del argumento o del héroe como venganza por haber despertado su deseo pasivo, por haberlo cautivado con la promesa del amor, por haberlo hecho caer en la trampa de su peligrosa sexualidad. Pero, por otro lado, las mujeres asumen roles activos en estos filmes, aún y especialmente cuando su deseo es siniestro y finalmente son castigadas. Y puesto que la fantasía de la mujer promiscua se inscribe en el escenario edípico, los placeres de lo prohibido son compartidos tanto por los sujetos masculinos como por los femeninos.

Esto, entonces, contradice el argumento clásico de Mulvey de que en la cinematografía patriarcal el placer está invariablemente dominado por la visión del hombre; también está gobernado por la fantasía inconsciente de la mujer que participa de lo prohibido. Pues lo que hace evidente en el film noir es que el deseo activo de la femme fatale se manifiesta en sus esfuerzos por atraer al hombre a su circuito. El film noir ejemplifica así el problema de la mascarada, por cuanto la mujer como objeto del fantasma recurre a sus atributos fálicos para hacerse deseable. Pero esta identificación también puede ser un lugar activo ofrecido a la espectadora mujer, quien puede disfrutarlo deconstructivamente.

Volviéndose estos temas principales como la mirada, la identificación y la proyección una forma en la cual se juega el deseo de los creadores de esta obra de arte y buscando comprenderlos desde una perspectiva psicoanalítica, relacionando desde la asociación libre de Freud hasta los temas citados por Lacan, hasta llegar a teóricos como Laura Muyler y Metz, especialistas en el film y psicoanálisis.

Y regresando así a un análisis del film de acuerdo a diferentes significados que se le han atribuido a las escenas que lo conforman puedo incluir las siguientes, aunque Buñuel fue siempre muy hostil con aquellos que intentaban buscar

[14] DOANE, Mary Ann. Film and the masquerade: Theorizing the female spectator, en Femme fatales, feminism, film theory, psychoanalysis, Routledge, 1991, pp. 28-29

significados a sus películas, llegando a afirmar en alguna entrevista que carecían de él, resulta fácil leer Un perro andaluz en clave psicoanalítica y autobiográfica. En realidad, su opinión sobre el psicoanálisis tenía que ser necesariamente pobre: Jung había dicho que Un perro andaluz era un caso claro de esquizofrenia y el director de un conocido centro psicoanalítico en Chicago que quería dar trabajo a Buñuel se declaró horrorizado tras ver la película.

Antes de empezar, hay que saber que la relación entre Buñuel, Dalí y Lorca fue algo tormentosa. Buñuel era el heterosexual prototípico, boxeador, juerguista y sádico. Dalí fue un onanista compulsivo que padeció siempre un temor atroz hacia el sexo femenino, temor que terminaría por convertirse en pánico e impotencia. Lorca era conocido por su complicada homosexualidad. Estuvo enamorado de Dalí pero sus sentimientos provocaron en el artista catalán la reacción contraria: rencor y desprecio. Dalí y Buñuel quisieron atacar a Lorca ya en el título, Un perro andaluz, y también con la escena en que un andrógino es atropellado en la calle con gran alborozo del protagonista, que mira desde la ventana. Tras el atropello del invertido el protagonista se siente liberado y se dispone a forzar a su pareja. Naturalmente, aunque Lorca se sintió atacado por la película, Buñuel negó que hubiese referencia alguna al poeta andaluz.

A continuación la protagonista se defiende del deseo de su galán tomando una raqueta con forma de cruz de la pared y amenazando con golpearlo. Esta cruz simboliza obviamente a la moral católica. Al protagonista le resulta imposible vencerla pues debe cargar con todo el peso de la cultura occidental (los pianos, los curas, los burros putrefactos) que ha sido siempre enemiga del cuerpo.

Cuando consigue magrear algo a su pareja cae enfermo pues la educación ha convertido al deseo sexual en un veneno para nuestra conciencia. Comienza entonces una representación del conflicto edípico. La figura del padre está simbolizada por el sujeto que sólo se ve de espaldas, lleva traje y sombrero, y que lo castiga cara a la pared. Resulta curioso que cuando llega a la casa y toca el timbre aparecen los brazos de un camarero agitando una coctelera. Un toque de humor genuinamente surrealista y un elogio de los bares y el alcohol a los que Buñuel amaba. El protagonista supera el Edipo cuando consigue transformar los libros en pistolas y liquidar definitivamente a su padre. A partir de ahí es libre de nuevo para satisfacer sus deseos y acosar a la amada.

La última oportunidad para consumar su amor se representa mediante un curioso juego de imágenes. Mientras ella mira a su galán, él pierde su boca (al estilo de Matrix), ella se pinta los labios y a él le crece vello púbico en el rostro que toma el aspecto de un genital femenino. Esta clara propuesta de sexo oral, antiburguesa por no ser práctica reproductora, es rechazada por la protagonista que saca la lengua y huye. Mientras cierra la puerta atrapa la mano llena de hormigas del galán.

Finalmente logra escapar y aparece repentinamente en una playa donde encuentra a un apuesto bañista, que en lugar de enseñarle hormigas en el hueco de la mano le enseña un reloj. Podemos relacionar la sensación de hormigueo con el deseo sexual y la mano con el instrumento de la masturbación. Además era un lugar común de la época la advertencia de que si te masturbabas demasiado te crecerían pelos en la palma de las manos. Un bañista con reloj y sin hormigas representa poca pasión, trabajo fijo, sueldo interesante, vacaciones de verano, en fin, un buen partido. Ella olvida pronto a su verdadero amor y, como todas las mujeres, elige antes la seguridad económica que la pasión. Este episodio, además de tener un cierto aire misógino, puede leerse como una crítica de Buñuel al matrimonio burgués, institución enemiga del amor. Pueden comprobarse sus consecuencias en el plano final de la película. La escena final está inspirada en el Ángelus de Millet. Dalí interpretaba esta obra de Millet de un modo curioso: "el personaje femenino representaba la postura expectante y preliminar de la hembra de la Mantis religiosa antes de devorar al macho. Dalí confesó que en su juventud en Madrid -viví bajo el terror del acto del amor, al que confería caracteres de animalidad, de violencia y de ferocidad extremas. Siempre he pensado que el destino del macho de la Mantis ilustraba mi propio caso frente al amor". [15]

La opera prima de Luis Buñuel ha sido objeto de una gran cantidad de interpretaciones psicoanalíticas. De hecho, es altamente probable que Un perro andaluz sea para el psicoanálisis uno de los films más comentados de la historia del cine. ¿Qué razón podría, entonces, justificar que nosotros agregásemos una interpretación más? De hecho, el propio Buñuel confesaba

[15] Román Gubern: Proyector de luna, p. 412

sentirse bastante desencantado de todos los esfuerzos interpretativos que él había conocido, subrayando que "en lugar de intentar explicar las imágenes, sería mejor aceptarlas tal y como ellas son" ¿Por qué insistir, entonces?

Incansable activista del movimiento surrealista y, en consecuencia, ferviente defensor del psicoanálisis, Luis Buñuel estaba lejos de oponerse a las lecturas psicoanalíticas de su obra. Un perro andaluz - precisaba el cineasta español - "es un film surrealista en el cual las imágenes, las secuencias, se siguen según un orden lógico, salvo que su expresión depende de lo inconsciente, el cual, naturalmente, tiene su oscuridad". En tal sentido, muchos han asimilado la construcción del film a lo que Freud denominó el trabajo del sueño y consideraron las escenas del film como el resultado de desplazamientos y condensaciones de pensamientos inconscientes del autor, expresados en una serie de planos de contenido sexual evidente.

Pero para realizar esta aproximación - tantas veces ensayada y con tan variables resultados -, ¿cuáles fantasías considerar: las de Salvador Dalí o las de Luis Buñuel ? ¿Qué pasajes biográficos tomar en cuenta: el burro putrefacto del sueño del joven Salvador en la noche anterior a la escritura del guión , o el espectáculo, tan repugnante como fascinante para los ojos del pequeño Luis, quien en un paseo con su padre descubre la carroña de un asno en descomposición ? ¿En cuál deseo apoyarse, en aquél de Dalí de asesinar a su hermano homónimo muerto al nacimiento, o en aquél de Buñuel de ocupar el lugar de su padre y "calzar sus botas"?.
De hecho, el mayor problema de un gran número interpretaciones emprendidas en esta dirección, es que ni siquiera abordan tales consideraciones, intentando resolver la obra en una suerte de psicoangiografía de dudosa validez. Dominados por una perspectiva abusivamente imaginaria, tales intentos interpretativos se apoyan en el significado para dar cuenta de un sentido detrás del sentido. Hermenéutica antes que psicoanálisis, dicha aproximación olvida que si hay un paralelo entre el film y el sueño, este no se encuentra en sus posibilidades de albergar sentidos ocultos. El film sólo se asemejaría al sueño si él comparte con éste la estructura significante que lo determina como una

formación del inconsciente, es decir una producción de sentido y no un sentido preestablecido.

No es extraño, entonces, que el director español se mostrase desilusionado con las interpretaciones que, dirigidas a desentrañar las motivaciones inconscientes del autor, implicaban un alejamiento de la producción fílmica. En contra de ellas, Buñuel prefería dejar que las imágenes fueren lo que eran e invitar a "contentarnos con saber si ellas nos repugnan, nos emocionan o nos atraen". Interpretando estas palabras, algunos exegetas de la obra de Buñuel han defendido una postura en la que se propone suspender todo juicio para apreciar la obra en función de los variables efectos sensibles que ella produciría en sus espectadores. Con esto, dichos comentadores buscan criticar una supuestamente abusiva reducción del valor de la obra arte a las condiciones - históricas o estructurales, individuales o sociales, subjetivas u objetivas - que presidieron su producción.

Sin embargo, dicha postura no sólo se expone a un irracionalismo descarnado que el mismo Buñuel se preocupó de combatir a propósito de su propia obra: "Hablar de falta de encadenamiento lógico en Un perro andaluz - decía - no es sostenible [.] Lo único absurdo de Un perro andaluz es el título" . Al mismo tiempo, bajo esta perspectiva se esconde la vieja teoría de "el arte por el arte" que, en su ensayo dedicado precisamente al cine, Walter Benjamin denunció tempranamente como una "teología del arte" de carácter reaccionario y dirigida a silenciar mediante el esteticismo la condición política y social de la obra.

Si nosotros proponemos aquí otra interpretación es porque nos alejamos de ambas perspectivas que comparten una común adhesión a la dimensión mimética de la representación. Mientras la primera busca en la representación fílmica la reproducción mimética de las vivencias del autor, la segunda se concentra en la vivencia del espectador como mimesis reproductiva de la representación fílmica. Pero, al menos, desde el Ceci n'est pas une pipe de René Magritte, la obra no parece resolverse en su valor representativo o reproductivo. Antes que representación, la obra es presentación, antes que reproducción, ella es producción. En su producción, la obra presenta y no

representa. La obra crea las condiciones que soportan la representación que en ella aparece. Dicho de otro modo, la obra es acto.

Nos parece que Un perro andaluz es un pasaje obligado para toda investigación que pretenda pensar en la tensión que se produce a raíz del cruce de estos dos dominios heterogéneos: el cine y el psicoanálisis. Es un pasaje obligado, no por la simpatía militante que tuvo Buñuel por al psicoanálisis, ni porque se trate de un film surrealista, ni porque éste tenga una relación incontestable con esa vía regia a lo inconsciente que es el sueño. Se trata de un pasaje obligado ya que en este film se realiza una verdadera reflexión sobre aquello que, constituyendo la fibra misma de lo que podríamos llamar el campo fílmico, se revela un objeto privilegiado para el psicoanálisis.

A decir verdad, la obra de Buñuel parece transportar un pensamiento que nos parece cardinal para cualquier investigación dirigida a iluminar aquello que W. Benjamin proponía llamar inconsciente óptico. Benjamin estaba interesado en los cambios que, en la obra de arte y en sus condiciones de producción de verdad, había introducido la aparición del cine como radical transformación de los medios de reproductibilidad técnica . En este contexto, se dirige al psicoanálisis para identificar en el lapsus la forma paradigmática en que las operaciones metamórficas de la cámara producen la verdad en la obra cinematográfica. Así como, gracias al psicoanálisis, el lapsus había dejado de ser un error en la reproducción del habla para establecerse como la producción misma de Otra habla; del mismo modo, mediante el cine y la fotografía, el arte había dejado de ser el terreno de una representación de la realidad para establecerse como presentación de lo real.

No nos parece tan importante si, en el umbral de sus inicios en el cine, Buñuel nos ofrece un estilo más o menos acabado, o una proposición estética más o menos novedosa. En nuestra opinión, la verdadera envergadura de su ópera prima consiste en la teoría de sí misma que ella contiene y que se despliega en la secuencia inaugural y en el plano final del film. Nos referimos al prólogo señalado por el cartel Il était une fois (Érase una vez) y al epílogo indicado por la expresión Au printemps (En la primavera), en donde se desarrolla una crucial reflexión sobre la estructura de la subversión del sujeto y de la producción del objeto en el cine. Se trata de la producción de la mirada que, como objeto cinematográfico supremo, se instituye en una radical alteridad respecto del ojo

situado en ambos polos del campo fílmico: el ojo del espectador y ese otro ojo que es la cámara.

Muchas cosas han sido dichas respecto de la primera secuencia de Un perro andaluz, aquella que termina con la horrible visión del ojo cortado. Dicha escena ha sido considerada como una referencia directa a la castración o como la indicación de la necesidad de "un nuevo ojo" para ver el film y el cine en general. Basados en el hecho de que sea el mismo Buñuel quien actúa el rol del hombre de la navaja, se ha postulado incluso que la escena sería una reivindicación del poder del director: verdugo que, definiendo a su antojo los destinos de sus personajes y sometiendo a los espectadores a su capricho, se reafirma como el absoluto amo del corte . Pero aún cuando estas interpretaciones no carezcan de interés, ellas no logran subrayar el orden de los propósitos que quisiéramos destacar aquí y que, en nuestra opinión, apuntan hacia la original reflexión que palpita en estas imágenes.

Sin duda, la primera escena de Un perro andaluz hace referencia a la segmentación del ojo para que algo heterogéneo emerja. "La intuición del film - escribía Buñuel -, el embrión fotogénico palpita ya en esta operación llamada corte. Segmentación. Escisión de una cosa para transformarse en otra". Sin embargo, aquello heterogéneo que se produce no es un nuevo ojo que, por el hecho de aún ser ojo, no sabría contener la más mínima alteridad. La división introducida aquí por la navaja no es tanto la separación entre un ojo y otro ojo, sino que algo aun más radical: la separación entre el ojo y algo que le es absolutamente diverso, a saber, aquel objeto producido como resultado de la castración. En tal sentido, se trata ciertamente de una consideración tendiente a indicar el poder del arte del cineasta. Pero lejos de señalar el simple capricho del director, se orienta más bien a mostrar la manera en que el ejercicio del corte introduce al sujeto como dividido y al objeto como producto, ambos estructurantes del campo fílmico.

Sorprendentemente, la secuencia inaugural de Un perro andaluz es prácticamente una cita textual del ejemplo anterior. La navaja - un cuerpo - opera como causa sobre el ojo - otro cuerpo - para inducir un efecto, a saber, la disección ocular que es un acontecimiento incorpóreo. Sin embrago, el estar-cortado del ojo no es lo único que la navaja del cineasta suscita. En el film de Buñuel, la navaja produce también la emergencia de un humor vítreo que,

brotando del ojo, mantiene su disección. Dicho de otro modo, la navaja causa una escisión en la que se produce un elemento que, radicalmente heterogéneo al cuerpo segmentado, preserva la división.

En tal sentido, no nos parece exagerado postular que la primera escena del film es una alusión a la operación fundamental de la castración simbólica que produce un objeto, causando una división. El ojo es aquel cuerpo por medio del cual se introduce el sujeto que no sólo se define por constituirse como pura división y como efecto de la misma, sino que - como lo subraya Lacan - es "un polo de atributos [.] Antes de su nacimiento". En tanto acontecimiento incorpóreo, el estar-cortado del ojo, da cuenta del advenimiento de la división del sujeto en el campo escópico. Pero también se trata de aquel objeto que, producido por la castración, mantiene dicha división subjetiva. El humor vítreo, ese cuerpo heterogéneo que emana desde la escisión del ojo, parece hacer referencia al objeto causa, es decir, al objeto a que, en el plano escópico, es la mirada. Dicho de otro modo, la división operada aquí no es sólo aquella que segmenta el ojo sino que también aquella que Lacan entiende como la escisión fundamental del campo escópico entre el ojo y la mirada absolutamente eludida por la visión .

Sin embargo, no se trata única y exclusivamente de una referencia a la operación de la castración simbólica en el terreno escópico. Como lo veíamos algo más arriba, también es asunto de una alusión al arte del cineasta y al poder productivo que éste tiene mediante del ejercicio del corte. Así, la primera escena de Un perro andaluz parece contener una reflexión en la que se sostiene que el arte del cineasta consiste en dividir el sujeto para producir la mirada gracias al corte fílmico que, por lo mismo, opera al modo de la castración simbólica. De hecho, llevando a cabo el corte de las imágenes, el director divide la visión en esos dos ojos que, constitutivos del campo fílmico, son el ojo de la cámara y el ojo del espectador. Sin el corte, la visión de la cámara sería exactamente igual a la visión del espectador, quedando intactas como un único ojo que, idéntico a sí mismo, se ve viendo. Albergando los sucesivos cortes de las imágenes en secuencias y planos, el film divide el ojo fílmico haciendo que lo visto por la cámara sea diverso de aquello que ve el

espectador. Y es en esta división que el film llega a contener la producción de la mirada que, radicalmente heterogénea a la visión, no es identificable a ninguna reproducción visible por el ojo que, dividido, se sitúa en cada uno de los polos del campo fílmico. Consecuentemente, podríamos considerar que, en la primera escena de Un perro andaluz, Buñuel afirma que la castración simbólica llevada a cabo por el corte de las imágenes es una de las más importantes operaciones metamórficas en virtud de las cuales se produce aquella materia propiamente fílmica que Benjamin denominaba inconsciente óptico.
En Pulsión y destinos de pulsión, Freud señalaba que los destinos del erotismo escópico tenían una particularidad altamente singular, ya que, en su primerísima satisfacción, el placer de ver revelaba una coincidencia entre las metas pasiva y activa de la pulsión. Dicho de otro modo, el placer de ver y el placer de ser visto se satisfacían en un único movimiento donde lo visto y la visión misma coincidían en un solo agente (la propia persona). Freud precisaba que los placeres activo y pasivo de la pulsión escópica sólo emprendían destinos diferenciados una vez que se hubiere resignado el objeto originario del placer escoptofílico. Sin embargo - indicaba Freud -, las metas activas y pasivas de la pulsión de ver no se separaban sin guardar profundas huellas de su pasado común, determinando que la ulterior satisfacción de las mociones activas se encontrase fuertemente anudada a la satisfacción de las mociones pasivas y viceversa. Así, la forma en que Freud refería los destinos de la pulsión escópica, parece contener una suerte de situación circular entre la visión y lo visto: el ojo ve lo visible, lo visible es visto por el ojo y en el centro, entre el ojo que ve y el objeto visto, la mirada constitutiva del campo escópico.

Freud describe esta circularidad escópica fundamental mediante una fórmula de equivalencias: "Uno mismo mirar miembro sexual = Miembro sexual ser mirado por persona propia". Pero no se trata del ojo viéndose ver, lo cual es - como Lacan lo denuncia - una bien conocida ilusión de la conciencia que elude la mirada en cuanto tal. La mirada se encuentra aún en otro lugar que no es ni en el ojo viendo, ni en el objeto visto. En tal sentido, podríamos releer la formula freudiana y traducirla en: Ojo ve [mirada] miembro sexual = Miembro sexual [mirada] visto por ojo y que podría resumirse en el esquema - Ojo

[mirada] Objeto - a ser leído en ambos sentidos. El ojo sólo puede ver el objeto exhibido, pero nunca atrapar la mirada que se encuentra entre la visión y lo visible. La mirada es ese objeto originario de la pulsión escópica cuya resignación, cuya pérdida, inaugura los destinos pasivo y activo del placer de ver. El ejercicio del ver no puede atrapar la mirada y la única manera de poder aproximarla sin jamás asirla es de circular en torno a ella, describir el círculo que constituye el campo escópico. El objeto visible delante de nuestros ojos - precisaba Lacan - nosotros lo vemos, pero algo en el objeto nos mira sin que podamos ver la mirada que en el objeto se alberga. "Yo veo tan sólo desde un punto - explicaba -, pero en mi existencia soy mirado desde todos lados". Tal es la división del ojo y la mirada mediante la cual Lacan intenta dar cuenta de los destinos de la pulsión en el campo escópico.

En lo que respecta al sujeto, éste se ubica en el lugar del ojo que, dividido en función de su deseo de ver o de ser visto, busca reencontrar la mirada perdida en la multiplicidad de objetos visible que se exhiben en la fantasía. Este sujeto, Lacan lo inscribe justamente en el lugar del ojo que la ciencia de la perspectiva identificaba con el punto geometral: el punto de fuga en el cual, nosotros que vemos la pintura, ubicamos nuestro propio ojo para ocasionar el efecto de profundidad. Capturado en el punto geometral, el sujeto se encuentra en condición de ser mirado desde todos lados por los objetos visibles que, organizados en referencia a este punto, se distribuyen en la pintura. Es que, en la perspectiva, todos los objetos apuntan y se dirigen hacia el punto geometral en donde descansa el ojo que, por otro lado, busca ver la mirada en la obra. De este modo, el sujeto se hace él mismo parte de la pintura que ve: el se entrega a la mirada contenida en los objetos vistos. En el campo escópico, el sujeto se introduce como visión dividida entre el ojo que ve y ese otro ojo que se hace parte de lo visible.

No sería extraño que sobre esta misma base descanse la articulación con la que cuenta el espectador para "entrar" en la película y hacerse parte del film como condición sine qua non de la experiencia fílmica. De hecho, el cine posee un equivalente del punto geometral de la perspectiva que, como haz de luz, se proyecta en la pantalla, subrogando al ojo de la cámara que le dio

origen al imprimirlo en el celuloide. La captura del sujeto en dicho ojo constituye su identificación primordial a la cámara que, antes que cualquier identificación imaginaria a los personajes, funda el campo fílmico para posibilitar la "entrada" del espectador al film. Pero tal captura no sabría producirse sin el ejercicio del corte que, como veíamos, divide el ojo fílmico entre la visión de la cámara y la visión del espectador. Valga como prueba a contrario el curioso film La dama del lago que, construido mediante el recurso a una cámara subjetiva interrumpida por escasos cortes, fracasa en su intento por hacer que el sujeto pueda hacerse parte de la película, diluyendo el campo fílmico en un solo ojo indiviso.

Y he ahí que en el epílogo de Un perro andaluz encontramos precisamente este sujeto haciéndose parte del film. Se trata de la verdadera pintura final en la que los dos personajes principales aparecen enterrados en la arena, devorados por las hormigas, con los ojos mutilados y presentados por el cartel En la primavera - alusión, sin duda irónica, a la voracidad del deseo persiguiendo el objeto perdido en el consumo de objetos a la vista. El plano final del film nos reenvía a aquel sujeto escópico que entra en la película al precio de su propia división: un sujeto con los ojos huecos y vacíos de querer aún ver; un sujeto que, cegado en la primera escena, ingresa al final del film como cadáver. Se trata de aquel sujeto que, a propósito del cuadro Los Embajadores de Holbein, Lacan reconocía como "reducido a nada bajo una forma que es, propiamente hablando, la encarnación en imágenes del menos-phi [(-f)] de la castración".

Así, la primera secuencia y el último plano del film de Buñuel parecen esbozar aquella estructura característica del campo fílmico en donde el sujeto escópico se divide entre el ojo que ve y el ojo que se hace parte de lo visible. Sin embargo, sería un error pensar que el prólogo y el epílogo de la película constituyen una representación de dichos polos producidos por la división. De hecho, el prólogo y el epílogo se distinguen de las restantes secuencias del film ya que no ingresan en la diégesis del relato y se mantienen a la manera de un encuadre como si se trataran de los límites entre los cuales es posible articular la circulación de lo visible.

En el plano final, la mirada parece referida a aquello que, mediante la avidez de la visión, buscan atraer los ojos vacíos de los personajes, mientras que, en la primera escena, la mirada parece contenida en aquello que, brotando del interior del ojo, es buscado mediante el ver. Sin embargo, radicalmente heterogénea a la visión, la mirada no se encuentra en ninguno de estos ojos que, en el fondo, la eluden. A decir verdad, la mirada circula en el campo inaugurado por el corte que distribuye la visión entre dichos polos. De hecho, entre el prólogo y el epílogo de Un perro Andaluz encontramos justamente el fantasma que, tal y como el psicoanálisis lo entiende, constituye aquel encuentro imposible entre el sujeto dividido y el objeto a que, en el dominio escópico, es la mirada. En efecto, entre el ojo cortado y los ojos vacíos de la pintura final se despliega la historia de un loco amor, es decir, el relato de un imposible encuentro amoroso. Si se quiere Un Perro Andaluz se desarrolla al modo de un fantasma en el que se pone en escena el imposible de la relación sexual con aquello que, de la Muerte, ésta comporta.

Lo que el fantasma monta no es una escena en la cual nuestro deseo es totalmente satisfecho, sino que, por el contrario, esa escena realiza, representa el deseo como tal. Y el papel del fantasma consiste precisamente en proporcionar las coordenadas del deseo del sujeto, especificar su objeto, situar la posición que el sujeto asume.

Así, al interior del campo fílmico el cine produce la mirada que circula en virtud del fantasma que la alberga. Pero, ¿cómo el cine llega a producir esta mirada? Nuevamente, la primera escena de Un perro Andaluz nos ayuda a encaminarnos hacia una respuesta. ¿Qué es lo que vemos en aquella secuencia? Un montaje ejemplar: corte y ensamblaje. El ojo de Buñuel que mira desde el balcón - ¡corte!; la luna y una nube afilada que se acerca a ella - ¡corte!; el ojo de una joven abierto por los dedos de Buñuel y la navaja que se ubica a la izquierda del ojo - ¡corte!; la luna atravesada de izquierda a derecha por la nube tajante - ¡corte! La navaja que, en el mismo sentido, produce el corte del ojo: retorno en la pantalla del corte de las imágenes. Sin embargo, ¿qué es lo que vemos? Continuidad, ensamblaje: Buñuel sale al balcón y ve una nube aproximarse a la luna; entra y abre con sus dedos el ojo de una joven aproximándole una navaja; Buñuel corta el globo ocular del mismo modo que la nube corta el globo lunar. Como lo sostenía Jean Epstein: "una película está

mucho menos en cada una de sus imágenes, que entre ellas, en la relación que las imágenes tienen las unas con las otras. Esta relación es idea, por mucho tiempo invisible e inaudible, no cinematografiable, hasta que de pronto [.] golpea una imagen elegida y la transfigura. Seguramente, este es el más alto logro al cual pueda aspirar el corte".

Segmentando la imagen, el corte crea un lugar entre las imágenes en donde se alberga una parte importante del espacio fílmico. Resulta evidente que el cine no se produce sólo por la imagen, sino que principalmente por aquello que, fuera de la imagen, nos rodea, es decir, el espacio-off . El objeto nunca se desvanece completamente en la discontinuidad que mantiene una imagen con la imagen que le sigue. A decir verdad, el objeto permanece ahí como un excedente en lo invisible, presto para aparecer transformado en lo visible. Dicho de otro modo, hay al menos un breve instante en el que el objeto se desliga de las imágenes que lo hacen visible para circular invisible detrás de nuestras cabezas. Como lo subraya Alain Badiou, "la imagen es arrancada a ella misma para ser restituida a lo real del cine".
De hecho, se trata de aquello que, con lucidez y por vez primera, Noël Bursch señaló en su teoría del fuera-de-campo, es decir, el espacio que, construido por la dialéctica del campo y del contracampo filmados, no aparece en la pantalla para constituir un exterior implícito que nos rodea. Una suerte de fuera-de-imagen donde aquello que se hacía visible por la imagen se afirma más aún en su condición de estar eludido por la visión. Se trata de un fuera-de-campo que no es menos óptico por ser menos visible, sino que por el hecho mismo de ser invisible es la materia fílmica por excelencia. Es desde este fuera-de-campo que esperamos el ataque del malhechor, es en este fuera-de-campo que ubicamos a los amantes desnudos que la cámara deja de filmar y es desde este fuera-de-campo que el ojo que ve lo visible es, en definitiva, mirado. Como lo señala S. Žižek, "se reconoce universalmente que el « espacio cinematográfico » nunca es una simple repetición o imitación de la realidad externa, « efectiva », sino un efecto de la manipulación del montaje. Pero por lo general se pasa por alto el modo en que esta transformación de fragmentos de lo real en una realidad cinematográfica produce, por una especie de necesidad estructural, un cierto resto, un excedente que es radicalmente heterogéneo

respecto de la realidad cinematográfica, pero no obstante es implícito en ella, forma parte de ella. Este excedente de lo real es, en ultima instancia, precisamente la mirada como objeto".

Respecto de este objeto a que es la mirada, Lacan insiste que no es virtual, que no es ilusorio, que él existe y que, por su existencia, sostiene el fantasma. La mirada - afirmaba Lacan - es tan material como lo es un bastidor y de hecho ella es el bastidor que soporta al fantasma en el campo escópico. Ahora bien, un bastidor no es otra cosa que un ensamblaje. Un bastidor es algo que se monta. Así, si en el comienzo de Un Perro Andaluz Buñuel nos sugiere que el ojo fílmico es aquello que se corta, ahora debemos agregar que el objeto fílmico es aquello que se monta . Dicho de otro modo, mientras el sujeto escópico es efecto del corte, la mirada es producto del montaje - el cual, evidentemente, no podría ser efectuado sin el corte. Verdadero cuerpo vítreo que se difunde a partir de la división del ojo, la mirada es la auténtica materia fílmica: un invisible radicalmente material que, al modo de un bastidor, sostiene lo visible.

G. Deleuze criticaba la rigidez del análisis estructural e introducía la historicidad a través del movimiento, sosteniendo como adecuada al cine la idea de la imagen-movimiento. Por su parte, A. Badiou le objetaba que, en razón del corte al que es sometida la imagen, el film pone en juego un movimiento entrabado, retornado, detenido. En este sentido, el tiempo cinematográfico no sería aquél de la imagen-movimiento, sino que aquél de un pasado perpetuo instituido por el paso de una imagen a otra. Es que, en el cine, las imágenes se encuentran radicalmente sometidas a la particular condición de haber sido vistas . Así, la construcción del film - agregaba Badiou - reposa sobre unidades compuestas "no en la medida de un tiempo, sino que en el principio de vecindad, de insistencia o de ruptura, cuyo pensamiento verdadero no es el de un movimiento, sino que, más bien, el de una topología".

Pero, sea que se trate de un movimiento o de una topología; sea que se trate de un espacio topológico recorrido por un movimiento o de un movimiento describiendo un espacio topológico; el cine es siempre cuestión de pasaje.

Detrás de nuestras cabezas, en el fuera-de-campo - que es justamente el espacio abierto por el corte -, pasan los objetos que, llegados a la pantalla, se hacen visibles. Sin embargo, ahí, desde ese puro lugar de paso, son los objetos los que nos miran.

Érase una vez que Buñuel levanta la cabeza, ve la luna, vemos la luna y nuevamente Buñuel ve la luna. En ese momento, la luna pasó a ocupar un lugar en lo no visible y Buñuel, en la pantalla, ve precisamente esa luna invisible. Luego, Buñuel pasa a lo invisible, mientras que, en la pantalla, un ojo se abre grande para ver. Entonces, Buñuel vuelve a la pantalla para, por última vez, ver la luna y nuevamente volver a lo invisible mientras con su navaja cercena el gran globo ocular. Ahora, Buñuel ha dejado de ver la luna, pero, desde lo invisible, él nos mira. Y he aquí que, En primavera, somos mirados, somos pintura, efigies ciegas, cadáveres sin ojos, carroña para la mirada... siendo un perro andaluz una representación del deseo y del ser en si.

Conclusiones

La revisión histórica del surgimiento del Psicoanálisis, relacionada con el surgimiento del surrealismo como formas de expresión de una época en la que se intentaba buscar la máxima expresión del ser humano en todos sus aspectos en base a la utilización del psicoanálisis desde dos tipos de trabajo: realizar un diagnostico de la obra del autor en relación a sí mismo, en tanto neurótico. Así mismo el Inconsciente, sueños y asociación libre de Sigmund Freud y en base a las dediciones por medio de los textos de Freud señalar él como el surrealismo habla de estos términos y como se van a unir para complementarse el surrealismo y psicoanálisis al mismo tiempo.

- El cine como un lenguaje y una producción intelectual que esta invadido por el deseo del sujeto que lo produce, conservando todas sus huellas, y afectando así al sujeto que lo recibe.
- Como un objeto cultural, un reflejo del fenómeno humano susceptible de un análisis desde el psicoanálisis.
- La mirada y el espectáculo, una obra que refleja la relación del sujeto espectador con esas producción imaginaria que es el film.

- Relacionar la semiológica del cine y la teoría psicoanalítica.
- “La identificación con la cámara” (identificación primaria o identificación del espectador con su propia mirada), proponiéndose como una especie de espejo identificación con el objeto de la mirada.
- La posición voyeurista del espectador (el hecho de que el cine intenta satisfacer su “pulsión esópica”). La pulsión que toma al otro como objeto, y así el mirar a un persona como objeto, tiene una base erótica -Laura Mulvey-.
- Una identificación secundaria que se da en la relación de cada individuo con la situación ficciónal (afectos, simpatías y antipatía) con los personajes o situaciones, así el espectador al “reconocerse” puede suscitar una mayor o menor identificación.
- La mirada a la cámara como una expresión que pretende dar cuenta de un efecto producido en la proyección del film.
- Como una estructura en espejos en la que se reflejan unos a otros.
- Recuerdos que pueda experimentar cada individuo (figura del Ideal del Yo)
- El espectador y la “sutura” en la cual se halla la relación establecida entre el sujeto espectador y el enunciado fílmico, todo campo fílmico instaura un campo ausente, supuesto por el imaginario del espectador.
- Sutura como la articulación de dos imágenes fílmicas sucesivas a nivel de la relación campo/ campo ausente.

Al surgir una carencia o falta, viene la aparición de algo q proviene del “campo ausente”: la sutura es lo que va a anular la “abertura” introducida por la posición de una “ausencia”.

El surrealismo y el cine como un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento, aportando nuevas perspectivas sobre el hombre y su relación con el mundo sobre su manera de expresarse y pensarse.

Ver que es lo que deposita salvador Dalí en la creación de “El perro andaluz” mediante la escritura automática del surrealismo, con la cual se pretendía aflorar pensamientos inconscientes e irracionales.

La transformación de lo aparentemente dotado de significado en absurdo y al mismo tiempo desvelar en lo absurdo un sentimiento as profundo.

“El perro andaluz” como una critica, una denuncia al orden establecido, critica a la sistematización de la conciencia colectiva, conflicto sentimental, los deseos, etc. El trabajo de Andre Bretón y Salvador Dalí (propulsores del surrealismo), aplicando por primera vez en el cine la libre asociación de motivos visuales y lingüísticos. Dalí dio mayor alcance a la técnica de asociación libre partiendo de las ideas propuestas por Sigmund Freud (con la importancia de los sueños y la asociación libre) como un reto surrealista a la fantasía del público. Dalí mediante su “método paranoicocritico” como una interpretación sistemáticamente errónea de la realidad, mediante la alucinación intenta modificar la percepción de la realidad, una concreción de las imagines inconscientes en el cine, pintura, fotografía, etc.

- El trabajo de Andre Bretón y Salvador Dalí (propulsores del surrealismo), aplicando por primera vez en el cine la libre asociación de motivos visuales y lingüísticos.
- La creación de “El perro andaluz” mediante la escritura automática del surrealismo, con la cual se pretendía aflorar pensamientos inconscientes e irracionales.
- La transformación de lo aparentemente dotado de significado en absurdo y al mismo tiempo desvelar en lo absurdo un sentimiento as profundo.
- Dalí dio mayor alcance a la técnica de asociación libre partiendo de las ideas propuestas por Sigmund Freud (con la importancia de los sueños y la asociación libre) , como un reto surrealista a la fantasía del publico.
- El surrealismo y el cine como un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento, aportando nuevas perspectivas sobre el hombre y su relación con el mundo sobre su manera de expresarse y pensarse.
- Dalí mediante su “método paranoicocritico” como una interpretación sistemáticamente errónea de la realidad, mediante la alucinación intenta modificar la percepción de la realidad, una concreción de las imagines inconscientes en el cine, pintura, fotografía, etc.
- Mantener el sueño durante el estado de vigilia.

“El perro andaluz” como una critica, una denuncia al orden establecido, critica a la sistematización de la conciencia colectiva, conflicto sentimental, los deseos, etc.

BIBLIOGRAFIA

- Luis Buñuel. Un perro andaluz: la edad de oro, Ed. Cine club era, México
- Material audiovisual: film “El perro andaluz”
- Jacques Amount, Michel Marie. Análisis del Film: psicoanálisis y análisis del film, Ed. Paidos, pp. 225-249
- Frank Weyers. Salvador Dalí: vida y obra, Ed. Könemann, Barcelona, 2005.
- GIBSON, Ian, Lorca y el mundo gay, Barcelona, Editorial Planeta, 2009. ISBN 978-84-08-08206-4
- VV. AA., El ojo de la libertad, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2000. Catálogo de la exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes en febrero-mayo de 2000 con motivo del primer centenario del nacimiento de Luis Buñuel. ISBN 978-84-95078-95-7
- Revista Arce: Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y Viaje a la luna de García Lorca:http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/1/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html